الدكتور أحمد هيكل

الأدب القصصي والمسرحي في مصر

من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

الأدب القصصي والمسرحي في مصر

من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

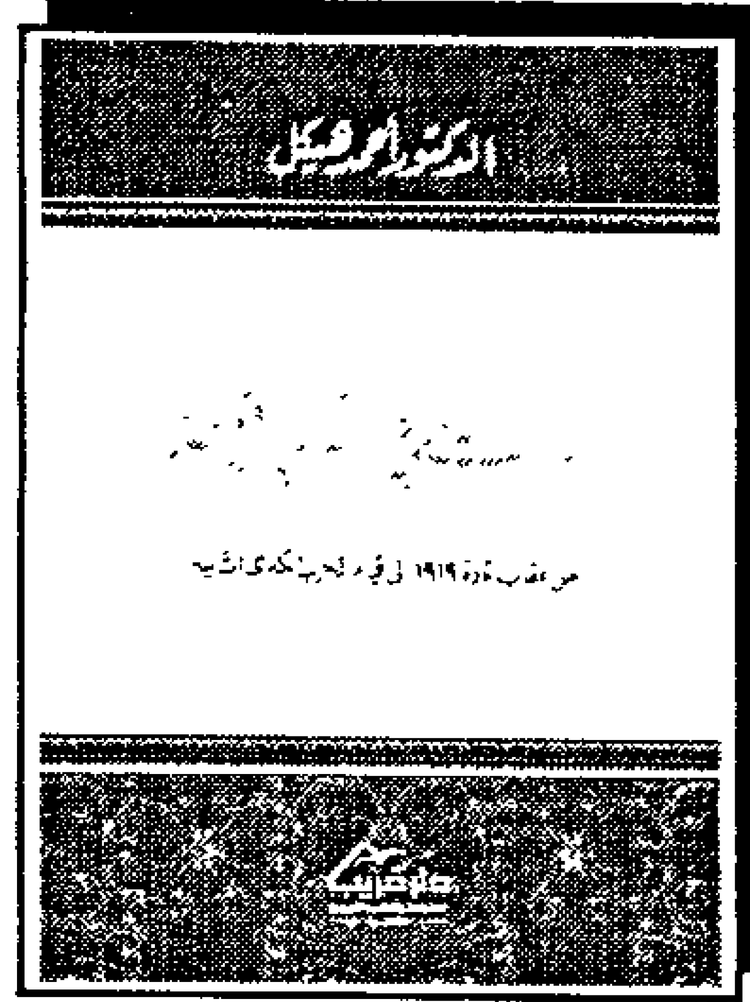
الدكتور أحمد هيكل

الأدبُ القصصيّ والمسرحيّ في مصر

من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

١٤٣١هـ - ٢٠١٠ م

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة



الكتـــــاب: الأدب القصصي والمسرحي

المؤلـــــف: د. أحمد هيكل

تاريـخ النشر: ٢٠١٠ م

الطبعـــــة: الأولى

رقـــم الإيداع: ١٩٣٦ / ٢٠١٠ م

الترقيم الدولي: I.S.B.N 978-977-463-061-3

الناشـــــر:

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

الإدارة والمطابع:

١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

تليفون: ٠٠٢٠٢٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٠٠٢٠٢٢٧٩٥٤٣٢٤

التوزيـــــع:

٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

تليفون: ٠٠٢٠٢٢٥٩١٧٩٥٩

www.darghareeb.com

أستاذى الدكتور أحمد هيكل

... في رحاب الله

كنتَ -وستظلّ- منارة هاديةً نقبس منها قيما خلقيةً رفيعة...

وها أنذا أرد ذرة مما لكم عليَّ - وعلى أجيال كثيرة - من أفضال؛ بطبع تراثكم المتفرد.. وفاءً لكم، وتقديراً لأفضالكم.

تلميذك

الدكتور محمد عبد العزيز الموافى

الإهـــداء

إلى الحبيبين اللذين كنت أتمنى ويتمنيان أن يريا هذا الكتاب ، ولكنهما قُبيل أن يرى النور كانا قد وُسِّدا التراب . .

إلى روح والدى ، وإلى روح شقيقتى . . فى جوار الله ! !

أحمد هيكل

المحتويـات

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إن الأدب القصصى والمسرحى – بالمفهوم الفنى – قد ولد فى مصر خلال تلك الفترة التى تمخضت عن ثورة ١٩ ؛ وذلك أيام أخرج الدكتور محمد حسين هيكل رواية « زينب » سنة ١٩١٢ ، وأخرج محمد تيمور قصة « فى القطار » سنة ١٩١٧ ، وألف إبراهيم رمزى مسرحية « أبطال المنصورة » سنة ١٩١٥ . ولكن هذا الأدب ظل وليداً لا يكاد يقوى على مواجهة النور خلال تلك الفترة التى شهدت الميلاد .

فلم يكن كتّابه العارفون يبلغون عدد أصابع اليد الواحدة ، ولم تكن الآثار التى تمثله تتعدى هذا العدد اليسير . بل إن بعض الكتاب كان يستحى أن يُعرف بأنه من كتاب هذا الفن ؛ حتى لقد استحى الدكتور محمد حسين هيكل حين أخرج زينب فى طبعتها الأولى أن يذكر اسمه عليها ، كما استحى أن يسميها قصة أو رواية ، وقال بدلا من ذلك – مناظر وأخلاق ريفية بقلم فلاح مصرى .

ولكن هذا الأدب قد بدأ يستقر ويتأصل فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، حيث أسهمت تلك الثورة وما خلفته من آثار اجتماعية ونفسية وفكرية فى توجيه الحياة المصرية وجهة جديدة ، كان من نتائجها الالتفات إلى الأدب القصصى والمسرحى ، والإقبال عليه والتفنن فيه ؛ حتى اعتبرت هذه الفترة فترة ظهور

هذا الأدب حقيقة ؛ ففيها نما ونضج وأخذ مكانه بحق فى الأدب المصرى . وحسبنا أن نعرف أن كُتّاب هذا الأدب أصبحوا يعدون بالعشرات وصار النتاج الذي يمثله يعد بالمئات . بل قد وجد جيل كامل من الكتاب المتخصصين لهذا الفن الأدبى ، بالإضافة إلى إسهام جيل الكتاب الكبار المعروفين بجولاتهم فى ميادين أخرى غير ميادين القصة والمسرح .

لهذا جعلتُ نقطة البداية لهذه الدراسة أعقاب ثورة ١٩ ؛ لأنه برغم أن ميلاد الأدب القصصى والمسرحى قد كان قبل ذلك بسنوات ، فالميلاد هنا ليس مهماً قدر أهمية الوجود الحقيقى الممثل فى النتاج الوفير المنوع الصالح للتصنيف والدراسة والتقويم . وقد شجع على إغفال سنوات الميلاد أنى قد درست النتاج الخاص بها فى كتاب سابق قد عرض لـ « تطور الأدب الحديث فى مصر » حتى قيام الحرب الكبرى الثانية ، وعرض فيما عرض لهذه الأعمال القصصية والمسرحية التى مثلت ميلاد هذا الأدب فى مصر .

وقد اتخذت قيام الحرب العالمية الثانية نقطة انتهاء ، ليقينى من أن تلك الحرب – وما صحبها وتخلف عنها من آثار – تمثل نقطة تحول فى التاريخ الاجتماعى والفكرى والأدبى فى مصر ، كغيرها من بلاد كثيرة . فمع تلك الحرب تفتحت العيون على الاشتراكية التى كانت قد صُورت من قبل وكأنها شبح مخيف ، كما تعرف المفكرون على كثير من القيم الجديدة التى كانت تحجبها القوى المسيطرة قبل تلك الحرب ، وانفتح الأدب المصرى على الواقعية الاشتراكية كما عرفت عند الكتاب الروس ومن سار على دربهم . وكان من نتائج ذلك كله أن أصبح الأدب المصرى – وخاصة الأدب القصصى والمسرحى – يسلك دروباً جديدة ، ويعبر عن قيم أخرى غير التى كان يعرف

قبل تلك الحرب . وظهر نتيجة لذلك جيل جديد من كتاب الأدب القصصى والمسرحى يمثلون اتجاهاً متميزاً فى الأدب المصرى .

لهذا رأيت أن يكون للأدب المصرى من قيام تلك الحرب ، درس آخر مستقل عن هذا الدرس المتناول للأدب السابق على تلك الحرب . وأرجو أن يعين الله على إنجازه فى القريب .

وقد حرصت فى هذه الدراسة على تصنيف النتاج القصصى والمسرحى ما أمكن ، ثم الحديث عن السمات المشتركة بين كل صنف ، وتلمس الخصائص المميزة لكل عمل . وهذا من خلال عرض كل عمل عرضاً مستقلا يقوم على تحليله ونقده . ولكيلا تكون الأحكام تجريدية ، ولكى يقف الحديث على أرض من الواقع ، ولكى يعيش القارئ مع الأعمال نفسها فى لغتها وطريقة كاتبها ؛ رأيت أن أتبع عرض كل عمل بإيراد نص منه برغم ما قد يبدو فى ذلك من إطالة . فأنا أومن بأن الأحكام الأدبية لا جدوى منها ما لم تؤيدها النصوص ، كما أومن بأن القارئ عن عمل أدبى يجب أن يعيش ما أمكن مع هذا العمل أكثر مما يعيش مع كلام الدارس .

فإن كنت قد وفقت إلى ما قصدت فهذا حسبى ولله أجزل الحمد ، وإن كانت الأخرى ، فهذا جهدى ، وأسأل الله مزيداً من التوفيق . .

أحمد هيكل

القاهرة – يونية ١٩٥١

تمهيد

– ١ –

لقد خرجت مصر من ثورة ١٩١٩ ببعض المكاسب ، وخطت فى سبيل حريتها بعض الخطوات . فقد اضطرت بريطانيا إلى إعلان تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ ، الذى نص على إنهاء الحماية المفروضة على البلاد ، ثم أعلن الاستقلال ، وصدر الدستور ، فسجل أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، وقرر أن الحرية الشخصية مكفولة ، وأن حرية الرأى والصحافة مضمونة ، كما قرر حق الأمة فى حكم نفسها ، وحقها فى أن يكون لها برلمان يمثل إرادتها . ثم أجريت الانتخابات ، وافتتح البرلمان[1] ، وبدأت البلاد تستشعر الحرية والسيادة ، وتأمل أن تمضى فى طريق النصر ، محافظة على حقوقها بالدستور ، معلنة إرادتها بالبرلمان ، محققة لتلك الإرادة بالحكومة الوطنية .

غير أن هذا الأمل لم يعش طويلا ، فقد تآمر القصر والإنجليز على استقلال مصر الوليد ، وعلى دستورها الذى لم يجف مداده ، وعلى برلمانها الذى لم تطو أعلام الاحتفال به .

وقد ساعد بعض زعماء ثورة ١٩ على نجاح هذه المؤامرة ، وذلك بتعلقهم بالحكم وميلهم إلى السلطة ، وتمكينهم للأهواء الشخصية والمكاسب الذاتية .

وبرغم أن قوى العدوان المتحالفة ضد مكاسب الشعب قد حولت

---

(١) اقرأ تفصيل أحداث هذه السنوات فى كتاب : « فى أعقاب الثورة المصرية » لعبد الرحمن الرافعى ، جـ ١ ص ٣٩ وما بعدها .

الاستقلال إلى لفظ بلا معنى ، وجعلت من الحرية شهيداً تمزقه الحراب ، وأحالت النضال الوطنى إلى صراع حزبى ، وخلقت من الدستور ملهاة يعبث بها القصر والمستوزرون ، ومن البرلمان والحكومة مطمعاً يهرول نحوه هواة السلطة ومحترفو الحكم ؛ برغم ذلك كله قد التمعت فى تلك الفترة إشراقات كانت ذات أثر بالغ فى حياة مصر الاجتماعية والفكرية والأدبية . فقد بقيت الروح الوطنية حية نامية مناضلة ، تتطلع إلى غد أكثر إشراقاً . وتبحث عن زعيم أعظم قدرة وأنفذ بصيرة ، كما أصبح الناس أشد تعلقاً بالحرية التى كسبوها بدمائهم ، وحاولوا جاهدين ممارستها وتأكيدها فى حياتهم ، مما جعل من تلك الفترة خطوة واسعة على طريق النصر .

- ٢ -

وكان لثورة سنة ١٩١٩ ومشاركة كل الطوائف الشعبية فيها ، ثم انتهائها ببعض المكاسب ، أثر واضح فى الشعور بالثقة عند أبناء الشعب ، الذين حملوا عبء النضال ثم استشعروا حلاوة النصر ، بعد أن ذاقوا ويلات الحرب ، ومن قبلها آثام الاحتلال .

وقد تحسنت الأحوال الاقتصادية فى أوائل تلك الفترة بعض الشىء ؛ حيث استشعر الناس الاستقرار والأمن ، بعد معاناة القلق والخوف ، وحيث أنشئت بعض المؤسسات الاقتصادية كبنك مصر وبنك التسليف . فقد أدى بدء الالتفات إلى الصناعة مع شركات بنك مصر ، إلى إتاحة الفرصة لطائفة من الأيدى العاملة ، على حين أنقذ بنك التسليف كثيراً من الفلاحين ، من أيدى المستغلين والمرابين[1] .

(١) انظر : تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث للدكتور أمين مصطفى عفيفى عبد الله ص ٥٠٣ وما بعدها .

وقد أسهمت تلك العوامل فى نمو القوى الشعبية ، التى أحست كيانها وأدركت دورها ، وفرضت وجودها على القوى المتصارعة ، التى اضطرت إلى أن تحس هذا الكيان وتدرك هذا الدور .

غير أن هذه القوى الشعبية لم تستطع برغم ذلك أن تتصدر ، وهذا لعدم إمكانياتها المادية ، ولعدم اكتمال قوتها إلى الحد الذى يتيح لها تولى القيادة . فقد كانت السيطرة لا تزال فى أيدى الإقطاعيين ، الذين كانوا يلقبون بأصحاب المصالح الحقيقية[1] ، والذين كانوا يتولون الزعامة السياسية ويضمون إلى جانبهم من يتولون الزعامة الفكرية[2] ، الأمر الذى أعطاهم مزيداً من القوة ، بل مزيداً من السيطرة . فجعل منهم أكثر الحكومات والبرلمانات وأهم السلطات التى تتصدر طبقات الشعب .

ولقد كان من أسباب بقاء الإقطاعيين مسيطرين على النفوذ والتصدر ، أن ثورة ١٩ لم تلتفت إلى التغيير الاجتماعى فى حياة المصريين ، أو بتعبير أدق ، لم يلتفت زعماء تلك الثورة إلى أن يجعلوا منها ثورة اجتماعية واقتصادية[3] ، ولم يتجاوزوا بها هذا المجال السياسى الضيق ، الذى انتهى ببعض المكاسب التى تنازع عليها هؤلاء الزعماء . فقد ظلت الزراعة هى عماد الاقتصاد المصرى ، وبقيت معظم الأراضى الزراعية التى هى عماد هذا الاقتصاد ، فى أيدى الإقطاعيين . وقد سبب هذا الوضع كثيراً من الأضرار الاقتصادية والاجتماعية زيادة على الأضرار السياسية .

---

(١) انظر : الجريدة عدد ٢٣ مارس سنة ١٩٠٧ وعدد ١٣ يونية سنة ١٩٠٧ .

(٢) كان حزب الأمة يستكتب الدكتور محمد حسين هيكل والدكتور طه حسين ، كما كان حزب الوفد يستكتب الأستاذ عباس العقاد ، والأستاذ سلامة موسى .

(٣) انظر : الميثاق الوطنى ص ٢٦ — ٢٧ .

لكن برغم عدم تصدر القوى الشعبية ، وبقاء الصدارة لطبقة الإقطاعيين ، قد كان لنمو القوى الشعبية أثر واضح فى حياة تلك الفترة ، وبخاصة من الناحية الأدبية ؛ فقد عنيت الفنون القصصية بهذه الطبقة ، التى برزت منذ ثورة ١٩ ؛ فاستلهمت جوانب من حياتها وصورت بعض شخصياتها وعالجت كثيراً من مشكلاتها .

هذا ولقد كان من أهم مظاهر الحياة الاجتماعية فى تلك الفترة استقرار تجربة تحرير المرأة ، ومشاركتها فى كثير من المجالات السياسية والفكرية والاجتماعية . فبعد أن كان قاسم أمين فى الفترة السابقة ينادى للمرأة بالسفور ، ويرى الكثير من المعارضة بل المعاداة ؛ نرى المرأة فى هذه الفترة قد خرجت إلى كل مجالات الحياة وشاركت الرجل فى تلك المجالات مشاركة توشك أن تكون تامة . وكانت ثورة ١٩ قد ساعدت على هذه الدفعة ، حيث شجعت المرأة على الإسهام فى الحياة السياسية : حين خرجت أول مظاهرة نسوية سنة ١٩١٩ تطالب بالاستقلال وتحقيق مطالب البلاد[١] ، ثم تبع ذلك تأليف لجنة مركزية للسيدات الوفديات سنة ٢٢ ، شاركت فى حركة المقاطعة التى نظمها الوفد ضد الإنجليز على أثر اعتقال سعد للمرة الثانية[٢] . ثم دخلت المرأة الجامعة ، وواصلت مشاركتها فى الحياة العلمية . كذلك ألفت الجمعيات النسوية ، ومضت تسهم بشكل واضح فى الحياة الاجتماعية[٣] . وكان لاستقرار تجربة تحرير المرأة كذلك أثر واضح فى حياة تلك الفترة الأدبية ، وبخاصة

(١) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ١٣٧ — ١٤٠ .

(٢) انظر : حوليات مصر السياسية لأحمد شفيق — المقدمة جـ ٢ ص ٣٦٥ — ٣٦٧.

(٣) دخلت المرأة الجامعة لأول مرة سنة ١٩٢٩ (انظر تقويم جامعة القاهرة الصادر سنة ١٩٥٧ ص ٣٨٦) .

فى الفنون القصصية والمسرحية ؛ حيث أصبحت المرأة وتجاربها تمثل عناصر رئيسية فى القصص والروايات والمسرحيات ، دون حرج كهذا الحرج الذى كان يحسه من قبل بعض الكتاب ، حيث كانت المرأة وتجاربها من العورات التى يجب أن تسدل عليها الحجب .

– ٣ –

فإذا جاوزنا الجوانب السياسية والاجتماعية لتلك الفترة ، إلى تلمس الجوانب النفسية ، أو التعرف على « سيكلوجية » المجمع حينذاك ؛ رأينا أن النفسية الاجتماعية كانت – فى أوائل ذلك العهد – مزيجاً من الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية الفردية ، ثم من روح الثورة والرغبة فى التغيير .

أما بعد سنوات من ذلك العهد ، وبالأخص بعد اتضاح انحراف الزعامات ، وافتضاح حيل الاستعمار ، وانكشاف تآمر القصر ، وبعد تحول الاستقلال إلى حماية مقنعة ، والدستور إلى خديعة يتلهى بها المستوزرون ، وبعد التنكيل بكثير من المواطنين ، والضغط على الحريات والانتكاس بمكاسب الشعب ؛ بعد أن كان ذلك ، قد تحول البعض إلى الشعور بالمرارة والإحساس بخيبة الأمل ، مما أدى بطائفة إلى الانطواء على النفس أو العكوف على الذات أو الانعزال – فى البرج العاجى – عن القضايا السياسية والشئون المحلية .

وقد كان لهذه المشاعر بطرفيها أثر كذلك فى الحياة الأدبية ، وبخاصة حياة الأدب القصصى والمسرحى ؛ حيث رأينا بعض الأعمال تجنح إلى الاهتمام بذات الكاتب وحياته ، وذلك بدافع الشعور بالاستقلال الذاتى والإحساس

بالحرية الفردية . كما رأينا بعض الأعمال تميل إلى الاهتمام بالقضايا الذهنية المجردة والأساطير الرامزة القديمة ، وذلك بدافع الشعور بالانفصال عن الواقع المرير ، والحاجة إلى اللجوء إلى عالم أكثر طلاقة ، وإلى تعبير آمن عاقبة .

— ٤ —

وقد نمت الحياة الثقافية فى مصر بعد ثورة ١٩ ، وكان هذا النمو نتيجة لعوامل عديدة . ومن أهم تلك العوامل : تدعيم الجامعة ، واتضاح شخصيتها ، بعودة طلائع بعثاتها إلى الوطن ، وإسهام هذه الطلائع بنشاط واضح فى الحياة الثقافية . كما كان من أسباب تدعيم الجامعة واتضاح شخصيتها وضعها تحت إشراف الدولة سنة ١٩٢٥ .

كذلك كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية فى مصر خلال تلك الفترة ، إصلاح الأزهر وإنشاء كلياته المتخصصة[١] . كما كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية أيضاً توسع الدولة فى التعليم نسبياً ، وبخاصة فى مجال التعليم العام ، ثم ازدياد الاهتمام بتعليم المرأة ، وإيفاد كبير من البعثات[٢] التى لم تقتصر على الجانب الحكومى ، بل تعدته إلى الهيئات والمؤسسات ، التى يأتى فى مقدمتها بنك مصر ، حيث أوفد طائفة من أبناء الأمة للتخصص فى فنون مختلفة لينتفع بهم فى المجالات التى احتضنتها شركات البنك حينذاك[٣] . وكان من تلك

---

(١) انظر : الأزهر — تاريخه وتطوره — ص ٢٦٥ وما بعدها .

(٢) انظر : تاريخ البعثات الحكومية لمحمد فؤاد شاكر (مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة وزارة التربية برقم ١٢٠٨) .

(٣) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ٢ ص ٢٦٨ .

البعثات بعثات للتخصص فى فنون التمثيل والإخراج . وليس من شك فى أن نمو الحياة الثقافية يستتبع بالضرورة نمو الأدب ، ويفسح المجال أمام الفنون الناشئة فيه كالفنون القصصية والمسرحية ، وبخاصة إذا كان رواد الحياة الثقافية من المشتغلين بهذه الفنون .

على أن هناك أجهزة أخرى غير هذه الأجهزة التعليمية الرسمية وغير الرسمية ، قد أسهمت بشكل واضح فى النمو الثقافى الذى شهدته البلاد فى تلك السنين .

وقد كانت الصحافة أهم الأجهزة ؛ فقد استتبع الصراع الحزبى الذى كان سمة السياسة فى تلك الفترة ، أن أنشأ كل حزب صحيفة أو أكثر ، وكان هذا أساساً لخدمة أغراض الحزب ، ولكن رؤى أن ملء الصحف بحديث السياسة وحدها لا يلفت أنظار القراء ، ولا يجلب كثيراً من الأنصار ، ومن هنا اهتمت الصحف الحزبية بالنواحى الثقافية التى لا صلة لها بالسياسة . وكان لتلك الصحف كتاب ، هم أساساً من الرواد الثقافيين ، لا من الزعماء السياسيين . وهكذا كان لحزب الوفد من الصحف : « البلاغ » و « كوكب الشرق » و « البلاغ الأسبوعى » ، وكان له من الكتاب — فى أوائل تلك الفترة — طائفة منهم عباس العقاد وسلامة موسى وعبد القادر حمزة . كذلك كان لحزب الأحرار من الصحف : « السياسة » و « السياسة الأسبوعية[1] » ، كما كان له من الكتاب طائفة منهم : الدكتور محمد حسين هيكل ، والدكتور طه حسين ، والدكتور محمود عزمى .

---

(١) ظهرت « السياسة » فى ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٢ ، وظهرت « السياسة الأسبوعية » فى ١٣ مارس سنة ١٩٢٦ بمثابة ملحق أدبى للسياسة . وظهر « البلاغ » فى سنة ١٩٢٣ ، و « كوكب الشرق » فى سبتمبر سنة ١٩٢٤ ، و « البلاغ الأسبوعى » فى ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٢٦ (انظر تطور الصحافة المصرية لإبراهيم عبده ص ٢٠٦ وما بعدها) .

وقد كان كتاب صحف الوفد متأثرين بالثقافة الإنجليزية ، كما كان كتاب صحف الأحرار متأثرين بالثقافة الفرنسية[1] .

على أن الأمر لم يقتصر على هذه الصحف الحزبية ، أو ذات اللون الحزبي الواضح ؛ بل كانت هناك صحافة ثقافية ، أو ذات مسلك ثقافي في الظاهر على الأقل ، وتمثل مجلتا الهلال والمقتطف هذا اللون من الصحافة ، وقد كان يغلب على الأولى الطابع الأدبي ، وعلى الثانية الطابع العلمي . وأصحاب كل من المجلتين من الشاميين المتمصرين .

كذلك لم يقف الأمر عند هذين اللونين من الصحافة المسهمة في نمو الثقافة عن طريق الترويج للأحزاب السياسية حيناً ، وعن طريق إنجاح المؤسسات الشامية حيناً آخر ؛ بل إن صحافة وطنية ثقافية خالصة قد ولدت خلال تلك الفترة ، وأدت أجل الخدمات إلى البلاد في تلك السنوات ، ومثّل ميلادها مرحلة تحول في الحياة الثقافية والفكرية على السواء . وقد تمثلت هذه الصحافة في مجلات : « الرسالة » و « الرواية »[2] « والمجلة الجديدة »[3] و « أبوللو »[4] و « الفجر »[5]

---

(١) وقد كان لون إحدى الثقافتين يتضح في آثار إحدى الطائفتين ، على حين كان يتضح لون الثقافة الأخرى في الطائفة المقابلة . فعلى حين نجد طه حسين يهتم مثلا ببودلير وينهج نهج ديكارت ، نجد العقاد يهتم بتوماس هاردي ويأخذ طريق هازلت .

(٢) أنشأ هاتين المجلتين الأستاذ أحمد حسن الزيات ، الأولى في يناير سنة ١٩٣٣ وظلت تصدر حتى سنة ١٩٥٣ . أما الثانية فظهرت في فبراير سنة ١٩٣٧ وظلت إلى سنة ١٩٣٩ ثم ضمت إلى الرسالة .

(٣) أنشأ هذه المجلة أحمد خيري سعيد سنة ١٩٢٥ وظلت حتى سنة ١٩٢٧ .

(٤) أنشأ هذه المجلة الدكتور أحمد زكي أبو شادي في سبتمبر سنة ١٩٣٢ واستمرت عامين ، فكان آخر أعدادها في ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

(٥) أنشأ هذه المجلة سلامة موسى ١٩٢٩ .

و « الثقافة »[1] . وقد كان لهذه الصحف والمجلات جميعاً أثر واضح فى الحياة الأدبية وبخاصة القصصية والمسرحية ، حيث كانت مجالا لنشر القصص المؤلفة والمترجمة ، كما كانت مجالا للنقد الفنى المتصل بالقصص والمسرحيات .

وهناك جهاز آخر بعد جهاز الصحافة ، لا شك أنه قد أسهم بنصيب فى تنمية الثقافة فى تلك الفترة ، هذا الجهاز هو المسرح . فقد ازداد الاهتمام بهذا الجهاز ، وأنشئت الفرقة القومية وجعل على رأسها الشاعر خليل مطران[2] . وكانت قد أنشئت قبلها فرق مسرحية أخرى كفرقة رمسيس[3] ، وفرقة عزيز عيد ، وفرقة فاطمة رشدى . وقد أسهم هذا النشاط المسرحى الخصب فى إفساح آفاق المشاهدين ، بالإضافة إلى ما كان من إنضاج فن المسرحية ، وإخصاب أدبها شعراً ونثراً ، على ما سنرى حين يكون الحديث عن الأدب المسرحى فى تلك الفترة .

ولا يمكن فى مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية وإسهامها فى التنمية الثقافية خلال ذاك العهد ، أن تغفل السينما ؛ فقد دخلت مصر لأول مرة خلال تلك الفترة[4] ، وبرغم أنها بدأت بأفلام أجنبية صامتة ، وبأفلام عربية صامتة كذلك، ثم ثنت بأفلام ناطقة ولكنها هزيلة ؛ برغم ذلك ، قد أدت السينما

---

(١) أصدرت هذه المجلة لجنة التأليف والترجمة والنشر برياسة الأستاذ أحمد أمين فى يناير سنة ١٩٣٩ واستمرت ١٤ عاماً .

(٢) أنشئت هذه الفرقة سنة ١٩٣٥ .

(٣) أنشئت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ .

(٤) ظهر أول فيلم مصرى صامت سنة ١٩٢٧ وهو فيلم ليلى. ثم ظهر أول فيلم مصرى ناطق سنة ١٩٣٥ وهو أولاد الذوات. انظر : عدد الأخبار الصادر فى ١٢ نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

بدورها خدمات لا تنكر فى مجال تنمية الثقافة ، وبخاصة الثقافة القصصية والروائية .

كذلك لا يمكن أن تغفل الإذاعة فى مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية التى عرفت فى تلك الفترة ، فقد دخل المذياع إلى مصر لأول مرة خلال هذه السنين ، وبرغم أنه بدأ بتلقى إذاعات إعلانية ومواد ترفيهية هزيلة ، مما كانت ترسله المحطات الأهلية المحلية ، فإنه ما لبث أن خضع لإشراف الدولة(١) ، واهتم بالمواد الثقافية ، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بالمواد الأدبية الخالصة ، التى من أهمها القصص والتمثيليات .

وقد شهدت تلك الفترة تحولا خطيراً فى الحياة الفكرية . وقد تمثل هذا التحول فى تغلب التيار الفكرى المتجه إلى الغرب ، والمستدبر للشرق ، والقائم أولا على الشعور الوطنى لا الإسلامى ولا العربى ، والمهتم ثانياً بالارتباط بالواقع المحلى ، واتخاذ الغرب مثلا أعلى لترقية هذا الواقع والنهوض به ، ثم المبتعد آخر الأمر عن التراث وتمجيده(٢) .

وقد كانت هناك أسباب عديدة دفعت بهذا الاتجاه الفكرى إلى الأمام ، بعد أن كان فى الفترة السابقة يأتى فى المحل الثانى ، ويكاد ينحصر تفوقه

---

(١) وجدت محطات إرسال وإذاعات أهلية ساذجة قبيل سنة ١٩٣٢ كان يديرها بعض تجار الراديو ثم أصبحت الإذاعة تحت إشراف الدولة فى مايو سنة ١٩٣٤ . وكانت تديرها شركة ماركونى تحت إشراف وزارة الداخلية حيناً وتحت إشراف وزارة المواصلات حيناً ، وتحت إشراف وزارة الشئون فى بعض الأحايين . ثم أنهت الحكومة المصرية عقدها مع شركة ماركونى وصيرت الإذاعة جهازاً مصرياً لحماً ودماً فى مايو سنة ١٩٤٧ .

(٢) اقرأ ما ورد عن هذا التيار فى : « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف الفصل الثالث ــ المقال ٢ ــ « مراحل النضال وطرائقه » وانظر مراجع هذا المقال .

فى المجال السياسى والإصلاحى فحسب ، مع ترك التفوق فى المجال الفكرى والأدبى للاتجاه المحافظ ، المؤمن أساساً بالفكرة الإسلامية ، والمتجه ابتداء إلى تطوير الحاضر بالاتكاء على أمجاد الماضى ، وعدم الافتتان بكل ما هو غربى[1] .

أما أهم تلك الأسباب التى جعلت من الاتجاه الغربى اتجاهاً رئيسياً متفوقاً ، ودفعت به إلى الأمام فى المجال الفكرى والأدبى ، فأهمها : تلك الروح التى خلقتها الحرب العالمية الأولى ، ومن بعدها ثورة سنة ١٩١٩ ، فشأن الحروب والثورات أن تزلزل القيم وتدعو إلى التغيير ، وتدفع إلى التطلع نحو الجديد . كذلك كان من أهم الأسباب ، هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الأولى ، واتضاح فشل فكرة الخلافة والجامعة الإسلامية ، بقيام ثائرين فى تركيا نفسها ، يلغون الخلافة ويرفضون الجامعة الإسلامية ، وينادون بفكرة الوطنية المحلية[2] ، الأمر الذى شجع على تبنى الفكرة نفسها فى مصر ، بل على ظهور كتاب جرىء ، يقرر أن الخلافة ليست شكلا حتمياً للحكم يفرضه الإسلام ، وهو كتاب « الإسلام وأصول الحكم » للشيخ على عبد الرازق ، أحد كتاب جريدة السياسة[3] .

ثم كان من أهم أسباب تفوق هذا الاتجاه كذلك ، ازدياد الاتصال

---

(١) اقرأ ما ورد عن هذا التيار فى : المصدر السابق . وانظر مراجع هذا المصدر .

(٢) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٢٨ وما بعدها .

(٣) لمعرفة تفاصيل عن قضية هذا الكتاب اقرأ : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ص٢٢٦–٢٢٨ . واقرأ « المنار » م ٢٦ ج ٣ ص٢١٢ –٢١٧ و ج ٥ ص ٣٦٣ – ٣٩١ .

بالغرب فى المجال الفكرى بسبب عودة طائفة من الدارسين فى أوربا إلى مصر ، ممن كانوا يؤمنون بهذا الاتجاه الغربى ويرجون له ، من أمثال محمد حسين هيكل ومحمود عزمى وطه حسين .

— ٦ —

ثم عكس أدب تلك الفترة طابعها العام ، ومثل بخاصة أهم معالمها النفسية والثقافية والفكرية . فهو أولا قد سجل الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، هذا الشعور الذى تمثل فى الدعوة إلى خلق أدب مصرى قومى ، التى تبناها بعض كتاب السياسة الأسبوعية وعلى رأسهم الدكتور محمد حسين هيكل . وهو ثانياً قد صور الإحساس بالحرية الفردية، هذا الإحساس الذى دفع ببعض الكتاب إلى الجهر بآراء جريئة، بل صادمة ، كما حدث من الدكتور طه حسين حول الشعر الجاهلى . وهو ثالثاً قد جسم روح الثورة المتطلعة إلى التغيير ، هذا التطلع الذى رأيناه عند الكتاب الممثلين للاتجاه الفكرى الغربى ، مثل دعوة العقاد والمازنى وشكرى إلى خلق أدب يمثل روح العصر ، وعدم تأسى خطوات السابقين . وهو رابعاً قد مثل غلبة الاتجاه الفكرى الغربى ، وما تبعه من استقرار الفنون الأدبية التى اشتهرت فى أدب الغرب ، وهى الفنون القصصية والمسرحية ، ثم من ظهور فن التراجم واليوميات الذاتية ، التى يؤرخ فيها الأديب لذاته أو يكتب عن أيامه ، على نحو ما فعل طه حسين فى « الأيام » وتوفيق الحكيم فى يوميات « نائب فى الأرياف » .

فليس من شك فى أن استقرار الفنون القصصية والمسرحية — التى عرفت غضة وليدة فى سنوات سابقة — قد كان من أهم أسبابه طابع تلك الفترة ،

وهو غلبة هذا الاتجاه الفكرى الغربى الذى يتزعمه هؤلاء الكتاب الشديدو الصلة بأدب الغرب . وليس من شك أيضاً فى أن ظهور فنى التراجم الذاتية واليوميات ، قد كان من أهم دوافعه روح تلك الفترة ، التى من أهم سماتها الشعور باستقلال الشخصية والإحساس بالحرية الفردية ، بالإضافة إلى ما قد يكون من إحساس بالمرارة ورغبة فى الانطواء على الذات .

— ٧ —

وهكذا استقر القصص فى هذه الفترة كجنس أدبى ، ولم يعد متردداً بين استلهام التراث وتأسى القصص الغربى[١] ، فقد اتجه تماماً إلى الطريق الذى سلكه القصاصون الغربيون ، وتأسّى القوالب الفنية الغربية فى القصة القصيرة والرواية ، مستدبراً تلك المحاولات التى قصدت إلى استلهام التراث ، كما فعل المويلحى فى « حديث عيسى بن هشام » ثم متجاوزاً مرحلة التمهيد التى كانت تمزج القصة ببعض العناصر الغريبة عن فنها الصحيح ، كما فعل المنفلوطى فى « العبرات » . وإلى ذلك كله ظهر جيل من كتاب القصص المتمكنين ، الذين تفرغوا فنياً لهذا الجنس الأدبى ، ولم يشاركوا كأغلب الكتاب الكبار فى المجالات الصحفية والسياسية ، ولم يكن همهم المقال أو الكتاب أو ما إلى ذلك . فهؤلاء الكتاب القصصيون الخلص ، هم الذين جعلوا لهذا الجنس الأدبى مكاناً مرموقاً بين الأجناس الأدبية الأخرى .

---

(١) اقرأ عن هذا التردد فى : « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف الفصل الثالث المقال رقم ٣ من المقالات الخاصة بالنثر وعنوانه «القصص بين استلهام التراث ومحاكاة أدب الغرب » .

وليس من شك فى أن القصص مدين فى استقراره - بجانب جهود هؤلاء الرواد - لما كان فى الفترة السابقة من محاولات ولد معها هذا الجنس الأدبى على صورته الفنية فى الأدب الحديث ، حيث كان ميلاد الرواية على يد الدكتور محمد حسين هيكل[1] ، كما كان ميلاد القصة القصيرة على يد محمد تيمور[2]

ثم إن القصص مدين فى استقراره - بجانب ذلك - لما كان من جهود المنفلوطى فى قصصه المعرب والمؤلف ، برغم كل ما أخذ عليه من عيوب ؛ فقد جذب القراء إلى هذا الجنس الأدبى ، وحبب إليهم متابعته ، بفضل ما كان لهذا الكاتب المقتدر من أسلوب مشرق وعاطفة حارة وخيال مجنح[3] .

ولا يمكن أن ينسى فى هذا المقام فضل المترجمين والمعربين ، الذين نقلوا إلى العربية - فى هذه الفترة والفترة التى قبلها - نماذج مختلفة من القصص الغربى ، ومن هؤلاء الذين أسهموا فى هذا الميدان : يعقوب صروف ، الذى ترجم « قلب الأسد » عن « والترسكوت » ، ونجيب حداد ، الذى ترجم « الفرسان الثلاثة » عن « إسكندر دوماس » الأب ، وحافظ إبراهيم ، الذى ترجم « البؤساء » عن « فيكتور هوجو » ، وأحمد حسن الزيات ، الذى ترجم « آلام فرتر » عن « جوته » ورفائيل عن « لامارتين » . ومنهم أيضاً محمد السباعى الذى ترجم « قصة مدينتين » عن « تشارلز دكنز » ، كما ترجم عدداً كبيراً

---

(١) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد الرواية الفنية على يديه فى المصدر السابق نفس الفصل والمقال - المبحث « د » الذى عنوانه « ميلاد الرواية الفنية » .

(٢) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد القصة القصيرة على يديه فى المصدر السابق نفس الفصل والمقال - المبحث « هـ » وعنوانه « ميلاد القصة القصيرة » .

(٣) اقرأ ما كتب عنه فى المبحث الذى عنوانه « القصة التهذيبية البيانية » فى المصدر السابق - نفس الفصل والمقال - المبحث « ب » .

من القصص القصيرة لمشاهير كتاب الغرب[1] . كما لا ينسى فى هذا المقام فضل أعلام آخرين كان لهم نشاط ملحوظ فى حركة الترجمة القصصية ، مثل : أحمد حافظ عوض ، وعباس حافظ ، وعبد القادر حمزة ، وإبراهيم المازنى ، ومحمد عبد الله عنان .

فهذه العوامل مجتمعة ، بالإضافة إلى روح ثورة سنة ١٩١٩ ، وما سببته من غلبة التيار الفكرى الغربى ، ومن رغبة فى خلق أدب مصرى ؛ قد منحت القصص استقراراً ، ووهبته قوة ، حتى احتل — منذ هذه الفترة — منزلة فى الأدب الحديث ، بعد أن كان بعض الكتاب فى الفترة السابقة يستحى أن يضع اسمه على عمل قصصى ، كما حدث للدكتور محمد حسين هيكل حين نشر « زينب » لأول مرة[2] .

وفيما يلى تفصيل لما كان من أمر أهم فنون القصص ، فى الفترة التى يساق عنها الحديث :

---

(١) نشر معظم هذه القصص مؤخراً فى مجموعة بعنوان « مائة قصة » . وقد نشرها الأستاذ يوسف السباعى نجل المترجم .

(٢) كان ذلك سنة ١٩١٢ ، وقد كتب المؤلف على الرواية : (زينب : مناظر وأخلاق ريفية — بقلم فلاح مصرى) .

الفصل الأول

القصة القصيرة

سمات عامة

١ — نمو هذا الفن :

إن هذا الفن الذى ولد على يد محمد تيمور قبيل ثورة ١٩ — غضاً غير مكتمل النضج ، بل غير محدد السمات بالدرجة الكافية[١]، قد نما عقب هذه الثورة ونضج وتحددت سماته واتضحت قسماته ، حتى صار كائناً يوشك أن يدافع بقية الكائنات الأدبية الأخرى .

وقد كان من مظاهر هذا النمو ، نشأة طائفة ممتازة من كتاب القصة القصيرة ، الذين وضعوا بنتاجهم دعائم هذا الفن فى الأدب المصرى ، وذلك بإقبالهم عليه دراسة وكتابة وممارسة وتطويراً . ومن أبرز هؤلاء حسب الترتيب الزمنى : عيسى عبيد ، وشحاته عبيد ، ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقى ، وأحمد خيرت سعيد ، وحسن محمود[٢] . وبالإضافة إلى هؤلاء الذين كان جل نشاطهم الفنى فى المجال القصصى ، جذب هذا الفن عدداً من الكتاب اللامعين فى فنون أدبية أخرى ، مثل إبراهيم عبد القادر المازنى ، وتوفيق الحكيم .

---

(١) ولدت القصة القصيرة بصورتها الفنية على يد محمد تيمور حين أذاع قصته « فى القطار » سنة ١٩١٧ . اقرأ ما كتب عن ذلك فى كتاب « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف الفصل الرابع مبحث « القصة القصيرة وميلادها » . واقرأ : القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١١٤ وما بعدها .

(٢) سوف ترد ترجمة لكل من تعرض أعماله من هؤلاء الكتاب فى أول فرصة يعرض فيها عمل له .

ونتيجة لهذه الظاهرة من ظواهر نمو القصة القصيرة فى هذه الفترة وجدت ظاهرة ثانية مرتبطة بها ارتباط المسبب بالسبب . تلك الظاهرة هى وفرة القصص التى ظهرت فى هذه الفترة ؛ وكثرة المجموعات القصصية التى ضمت تلك القصص . فلعيسى عبيد مجموعة باسم « إحسان هانم »(1) ، ولأخيه شحاته مجموعة باسم « درس مؤلم »(2) ، ولمحمود تيمور — فى هذه الفترة وحدها — تسع مجموعات هى — حسب ظهورها — « الشيخ جمعة » و« عم متولى » و« الشيخ سيد العبيط » و« الحاج شلبى » و« الأطلال » و « أبو على عامل أرتست » و « الشيخ عفا الله » و « قلب غانية » و « فرعون الصغير »(3) . ولمحمود طاهر لاشين فى هذه الفترة مجموعتان ، هما : « سخرية الناى » و « يحكى أن »(4) . وللمازنى — فى هذه الفترة وحدها — ثلاث مجموعات ، الأولى جعلها ضمن كتابه « صندوق الدنيا » ، والثانية ضمن كتابه « خيوط العنكبوت » أما الثالثة

---

(1) ظهرت هذه المجموعة سنة ١٩٢١ ، وللمؤلف عمل قصصى آخر هو « ثريا » ، ظهر سنة ١٩٢٢ ، وهذا العمل الثانى يضم قصة قصيرة بعنوان « حديقة الأسماك » إلى رواية وتمثيليتين . وقد مات المؤلف فى سنة ١٩٢٣ .

(2) ظهرت سنة ١٩٢٢ ، وقد توقف المؤلف عن النشر بعدها ، ربما لإحساسه بالغبن وعدم التقدير .

(3) ظهرت « الشيخ جمعة » سنة ١٩٢٥ و « عم متولى » سنة ١٩٢٧ و « الشيخ سيد العبيط » سنة ١٩٢٨ « والحاج شلبى » سنة ١٩٢٨ و « الأطلال » سنة ١٩٣٤ و « أبو على .. » سنة ١٩٣٤ و « الشيخ عفا الله » سنة ١٩٣٦ و « قلب غانية » سنة ١٩٣٧ و « فرعون الصغير » سنة ١٩٣٩ . وللمؤلف مجموعة ظهرت سنة ١٩٢٨ اسمها « الأطلال » تجمع بين قصة متوسطة هى التى سمى العمل بها ، وبين قصة قصيرة بعنوان « المحكوم عليه بالإعدام » .

(4) ظهرت المجموعة الأولى فى أواخر سنة ١٩٢٦ وظهرت المجموعة الثانية سنة ١٩٢٩ ، انظر : القصة القصيرة لعباس خضر ص ٢٠٩ ومقدمة « يحكى أن » التى كتبها يحيى حقى لطبعة وزارة الثقافة ص « ن » .

فهى مجموعة « فى الطريق »[1] . ولتوفيق الحكيم — فى هذه الفترة كذلك — مجموعة باسم « عهد الشيطان »[2] . وإلى جانب هذه المجموعات كان كثير من نتاج هذه الفترة قد نشر فى الصحف أو المجلات وظل حبيس أعمدتها وأنهرها ، أو ألحق ببعض ما أخرج مؤلفوه من كتب ليست بطبيعتها مجموعات قصصية

وهناك ظاهرة ثالثة من الظواهر الدالة على نمو هذا الفن الأدبى ، وهى فى الوقت نفسه من عوامل هذا النمو . تلك الظاهرة هى احتفال الصحف والمجلات بهذا الفن وإفساح صفحاتها له ، بل لقد ظهرت فى هذه الفترة بعض المجلات التى تمنح الفن القصصى المكان الأول كمجلة « الفجر » و « مجلة الرواية »[3] ، وكان للقصة القصيرة فى هاتين المجلتين أفسح مجال .

٢ — خصائص هذا الفن :

أما خصائص القصة القصيرة فى هذه الفترة فأهمها : التأثر المباشر بالأدب القصصى الغربى ، وعدم الالتفات إلى الأصول العربية ، إلا فيما قد يكون من بعض رواسب قراءة هذا الكاتب أو ذاك ، فى ألف ليلة ، أو كليلة ودمنة ، ونحو ذلك ، أما من حيث الموضوعات والشكل وطريقة التناول ، فالكل كان يولى

---

(١) ظهرت هذه المجموعات على النحو التالى : « صندوق الدنيا » سنة ١٩٢٩ و « خيوط العنكبوت » سنة ١٩٣٥ و « فى الطريق » سنة ١٩٣٧ .

(٢) ظهرت هذه المجموعة سنة ١٩٣٨ .

(٣) ظهرت مجلة الفجر سنة ١٩٢٥ وظلت حتى سنة ١٩٢٧ وكان يصدرها : أحمد خيرى سعيد بمعاونة رفاقه أعضاء المدرسة الحديثة مثل محمود طاهر لاشين والدكتور حسين فوزى . وظهرت مجلة الرواية سنة ١٩٣٧ وظلت حتى سنة ١٩٣٩ وكان يصدرها : أحمد حسن الزيات ، ثم اندمجت فى الرسالة ، التى عنيت كذلك بنشر القصص وسميت الرسالة والرواية وظلت حتى سنة ١٩٥٣ .

وجهه شطر النتاج الغربي في هذا الفن . ومن هنا يمكن الجزم بأن القصة القصيرة — بصورتها الفنية — في الأدب الحديث قد أخذت عن أدب الغرب، ولم تنحدر من التراث أو تتطور عن فن عربي مشابه[1] .

وقد كان سبب ذلك أن جميع هؤلاء الكتاب الذين سلفت أسماؤهم — ويعتبرون الرواد أو الجيل الأول في هذا الفن — قد كانوا من ذوى الثقافة الأدبية الأوربية ، كما كان أوائلهم بخاصة على صلة قوية بالأدب القصصي الفرنسي ، وهؤلاء هم : محمد تيمور وعيسى عبيد وشحاته عبيد ومحمود تيمور. ومن هنا كان أول استلهام أو تأثر متجهاً إلى أدب القصاصين الفرنسيين ، مثل « موباسان » ، كما كانت الواقعية التي اشتهر بها القصاصون الفرنسيون أمثال « بلزاك » و « زولا » ، هي أول الاتجاهات التي سار نحوها هؤلاء الرواد الأوائل . على أن بعض هؤلاء الرواد الأوائل ورفاقهم التالين لهم كانوا على صلة بالأدب الإنجليزي ، ثم بالأدب الروسي عن طريق المترجمات ، بل ربما كان تأثرهم بأدب كاتب مثل « تشيكوف » الروسي أعظم بكثير من تأثرهم بالقصاصين الإنجليز أو الأمريكيين ؛ وذلك لاتجاه « تشيكوف » إلى اللون المحلي الواضح ، الذي كانت له دعوة حارة في الأدب المصري الحديث في تلك السنوات . ويعتبر محمود طاهر لاشين من أبرز كتاب القصة الرواد ، الذين اتضح في نتاجهم تأثير « تشيكوف » .

---

(١) يؤكد هذا الدكتور إسماعيل أدهم . ويخالفه بعض الدارسين مثل كرم ملحم كرم ، ومثل فاروق خورشيد .

اقرأ ما كتبه الأول في : « توفيق الحكيم » ص ١٦ ، وما كتبه الثاني في : مجلة الكتاب عدد يولية سنة ١٩٤٦ ، وما كتبه الثالث في : « فن الرواية العربية » ص ٣ وما بعدها .

وقد أكد هذه الحقائق بعضُ ما سطرت أقلام هذا الجيل الرائد ، فيما كتبوا عن أنفسهم ، مثل محمود تيمور الذى صرح بتأثره « بموباسان » كما ذكر أخذه بالمذهب الواقعى واستشهد « بزولا »[1] ، ومثل عيسى عبيد الذى صرح بأنه يسير على مذهب « بلزاك »[2]،كما أكد أنه يتبع مذهب الحقائق[3] (أى الواقعية) ، ومثل محمود طاهر لاشين الذى كتب فى آخر قصته المسماة « الانفجار » أنها مقتبسة عن « تشيكوف »[4] .

---

(١) اقرأ الفصل الأول من كتابه شفاء الروح ، والذى يقول فيه : « وامتدح لى شقيقى غير مرة « موباسان » الكاتب الأقصوصى الفرنسى ، فبدأت أطالعه ، وما كدت أقرأ له حتى فتنت به ، وتابعت قراءتى إياه فى شغف عظيم . واتسعت مطالعاتى فيما بعد فى القصص الأوربى وتشعبت ، ولكنى حتى اليوم ما زلت محتفظاً « لموباسان » بالمكان الأول فى نفسى ، فهو عندى زعيم الأقصوصة الأكبر » . واقرأ مقدمة مجموعته الأولى « الشيخ جمعة » التى يقول فيها : « لم ترض فئة من القراء عن بعض أقاصيص لى اتبعت فى كتابتها المذهب الواقعى ... فواجبنا أن نفسح الطريق لهذا المذهب ... وما أحسن ما قاله الكاتب الفرنسى الشهير « إميل زولا » حينما عاب عليه بعضهم شدة تمسكه فى كتابته بالمذهب الواقعى ، حيث قال : نظفوا نفوسكم فأنظف قلمى » ص ١٣ — ١٤ الطبعة الثانية .

(٢) اقرأ مقدمة مجموعته القصصية « إحسان هانم » فنى هذه المقدمة يقول : « وقد حذونا حذو « بلزاك » شيخ الروائيين الفرنسيين فى مؤلفاته الموسومة بالإنسانية الممثلة ... بمعنى أننا قد نتتبع فى قصصنا المقبلة حياة الأشخاص الذين صورنا صفحة من حياتهم فى هذه القصص ، أو نأتى على صفحة أخرى من حياتهم ... » ص « س » .

(٣) اقرأ مقدمة « إحسان هانم » التى يقول فيها : « فأدب الغد سيقام فى عرفنا على دعامة الملاحظة والتحليل النفسى الراميان إلى تصوير الحياة كما هى .... وهو مايسمونه مذهب الحقائق « الريالسم » أما نحن فموقنون بأن أنصار الحقائق سينجحون رغماً من قلة عددهم وينتصرون على خصومهم الأقوياء ص « و » .

(٤) انظر : سخرية الناى الطبعة الأولى ذيل « قصة الانفجار » . وانظر الطبعة الثانية ، مقدمة يحيى ص « د » .

وهكذا نرى أن الاستلهام كان يتجاوز حدوده أحياناً حتى يصل إلى الاقتباس ، أو يقف عند حد الاستعانة ، كما فعل محمود تيمور فى بعض قصصه ، وصرح بذلك فى شجاعة ، حيث قال فى مقدمة مجموعته « الشيخ رجب » إنه استعان فى تأليف بعض القصص بقصص أجنبية راقته أثناء المطالعة[1] .

وليس معنى ذلك أن هذا الجيل الرائد من القصاصين كان عالة على الأدب الأجنبى ؛ فالحق أن كتابه – برغم تأثرهم بأدب الغرب واستيحائهم له واقتباسهم منه – كانوا على حظ كبير من الأصالة والذاتية ، كما كانوا من ذوى الموهبة القصصية الغنية ، والإحساس الفنى المرهف ، والخبرات الإنسانية الواسعة .

ومن هنا جاءت أعمالهم – فى معظمها – تعالج موضوعات مصرية خالصة ، وتهتم بمشكلات اجتماعية محلية ، وتهدف فى كثير من الأحيان إلى إصلاح عيوب أخلاقية متفشية . وكانوا إلى اهتمامهم بهذه الموضوعات ، يعالجونها بأسلوب واقعى ، يهتم فى كثير من الأحيان بالتحليل ويجنح غالباً إلى الطابع المحلى الواضح .. كما كانوا – فى جملتهم – يهتمون بالأفراد العاديين ، الذين لم يهتم بهم جنس أدبى من قبل إلا فيما ندر .

أما لغة هذه القصص فكانت لغة عربية بسيطة لا تعرف الزخرف ، ولا تهتم بروعة الصياغة ، وإنما تحاول الدقة والاهتمام بتصوير الجو والتلاؤم مع

---

(١) اقرأ مقدمة المجموعة الأولى « الشيخ جمعة » التى يقول فيها عن هذه الاستعانة : « والاستعانة طفيفة محدودة فى ذاتها ، إذ اقتصرت فيها على اختيار حادثة من حوادث الأقصوصة المقتبس عنها وبنيت عليها أقصوصتى ، فغدت أقصوصة جديدة تختلف عن سابقتها من كل الوجوه » ص ١٦ .

الشخصيات . ومن هنا كان يتخللها أحياناً شيء من الألفاظ أو العبارات العامية أو الأجنبية . على أن هذه اللغة البسيطة كانت تتفاوت فى سلامتها وانسجامها ومستوى جمالها ، من كاتب إلى آخر ، كما أن حظ القصص من العامى كان يختلف أيضاً حسب خطة الكاتب ورأيه فيما يكون عليه الحوار . فبعد أن كان محمد تيمور يرى أن يكون الحوار عربيًّا بسيطاً إلا حين تدعو الضرورة[١] ، ووجدنا عيسى عبيد يرى أن يكون الحوار عربيًّا حين يكون مطولا ، وعاميًّا حين يكون قصيراً[٢] . ثم وجدنا محمود تيمور يرى أن يكون الحوار عاميًّا طال أو قصر ، على أن يجرب ذلك فى بعض القصص دون كلها[٣] ، ثم تحول عن ذلك إلى وجوب كون الحوار كله بالفصحى . وبعد ذلك وجدنا محمود طاهر لاشين يؤثر الحوار العامى فى القصص كلها ، بل يتجاوز بالعامية الحوار إلى الوصف والسرد أحياناً ؛ إيماناً منه بأن ذلك أكثر تطابقاً مع

---

(١) اقرأ ما كتب عن ذلك فى : تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف المبحث الخاص بالقصة القصيرة وميلادها . واقرأ : القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١٢٦ — ١٢٧ .

(٢) انظر مقدمة « إحسان هانم » لعيسى عبيد ص « ع » و « ف » .

(٣) اقرأ مقدمة مجموعته الأولى « الشيخ جمعة » فى الطبعة الأولى التى يقول فيها : « ... والرأى المعروف فى ذلك أن الحوار (أى المحادثات) يجب أن يكون بلغة المتكلمين لأن ذلك أقرب للواقع والحقيقة ... وبما أن هذا المذهب جديد فى مصر فلم أشأ أن أعممه فى كل قصصى وهى تجربة أرجو أن أكون ناجحاً فيها » وقد سجل عدوله عن ذلك فى مقدمة الطبعة الثانية من « الشيخ جمعة » حيث قال : فإذا استعملناهما معاً جنباً لجنب ، واحدة للأوصاف والأخرى للحوار وجدنا تنافراً فى الكتابة يكاد يكون ملموساً ، يصدم القارئ عند انتقاله من لغة إلى لغة ... وبما أن اللغة العربية هى لغة الكتابة وجب علينا إذن أن نكتب القصة جميعاً أوصافها وحوارها باللغة العربية » ص ١٥ من « الشيخ جمعة » ط ٢ .

الواقعية المحلية ، وأدنى إلى خلق أدب مصرى أصيل . وأخيراً نجد المازنى يفضل الفصحى غالباً ، ولكن مع استخدامها استخداماً مرناً مقتدراً ، حتى ليستطيع أن يجرى على لسان الرجل الأمى كلاماً فصيحاً يوهم لبساطته ومهارة اختياره أنه عامى فعلا . وهذا لم يمنع استخدامه العامى أو غير العربى حين دعت الضرورة .

٣ — هذا الفن وروح الفترة :

وواضح أن من أهم ما وجه القصة هذه الوجهة فى موضوعها وأسلوبها ولغتها ، إنما هو روح الفترة ؛ فهى قد كانت فترة أعقبت ثورة وطنية أبرزت قيمة الفرد العادى ، وأثارت الاهتمام بالبسطاء من الناس ؛ ولذا رأينا بعض الكتاب كمحمود تيمور يوجه جزءاً كبيراً من طاقته القصصية لتصوير هؤلاء الناس وإثارة العطف عليهم ، حتى لنرى ذلك من عناوين كثير من قصصه ، «كالشيخ جمعة» و «والأسطى شحاته» و «عم متولى» و الشيخ العبيط[١] » .. كما أن تلك الثورة لفتت الأنظار إلى كثير من العيوب الاجتماعية والخلقية التى خلفتها عهود التخلف ، وقد كانت القصة القصيرة من أنجح الأشكال الفنية[٢] فى معالجة تلك العيوب . ومن هنا رأينا كاتباً كمحمود طاهر لاشين

---

(١) «الشيخ جمعة» عنوان المجموعة الأولى ، و «الأسطى شحاته» إحدى قصص المجموعة نفسها ، و «عم متولى» عنوان الثانية ، و «الشيخ سيد» عنوان الثالثة .

(٢) عن أهم خصائص هذا الشكل الفنى يمكن أن تقرأ :

Reading the short story : H. Shaw and D. Bement.

وأن تقرأ أيضاً : Short story writing : S. A. Moseley.

وكذلك : The Encyclopeadia Britannica, val, 2o.

يخصص عدداً موفوراً من قصصه يعرض فى كل منها عيباً من العيوب الاجتماعية ويثير الرغبة فى إصلاحه . ومن تلك القصص : قصة « بيت الطاعة » وقصة « تعدد الزوجات » وقصة « الزواج بالأجنبيات »[1] .

ثم إن تلك الثورة دفعت إلى الإحساس باستقلال الشخصية ، والشعور بكثير من الفردية المصرية ، ومن هنا باعدت بين كتاب القصة وتأسى التراث ، وشجعتهم على محاولة خلق أدب مصرى ، يصور حياتهم وواقعهم ، وقد يمثل لغتهم . ومن هنا أيضاً كان الالتفات إلى العامية ، هذا الالتفات الذى جعل البعض يجرى بها الحوار كله ، بل يتجاوز الحوار فى بعض المواطن .

نستطيع بعد ذلك أن نقول فى اطمئنان : إن القصة القصيرة فى هذه الفترة قد استجابت فى سرعة نموها ، وتشكل ملامحها ، واتضاح سماتها ، لكل ما كان لتلك الفترة من مؤثرات اجتماعية وفكرية وأدبية على السواء . وأنها كانت من أشد الفنون الأدبية استجابة لروح الفترة وارتباطاً بمتطلباتها ، وأنها فاقت فى ذلك الشعر . فالشعر الذى ساد حينذاك ،كان الشعر «الابتداعى العاطفى»، وقد كان انعزالياً سلبياً فى جملته[2] ،على حين كانت القصة القصيرة اجتماعية إيجابية متصلة بالناس وقضاياهم ، محاولة فى كثير من الأحيان إبراز تلك المشكلات ، والبحث لها عن حلول . . هذا وإن كان يلاحظ أن القصة القصيرة قد تجنبت — فى جملتها — المجال السياسى ،كما فعل الشعر الابتداعى ، ولعل السبب فى ذلك هو سخط القصاصين المخلص على السياسة ، لما طغى عليها

---

(١) هذه من قصص مجموعة « سخرية الناى » .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك فى « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف ، الفصل الرابع ، المبحث الذى عنوانه « ظهور الاتجاه الابتداعى العاطفى » وفى الفقرة المعنون لها : « خصائصه من حيث المضمون » .

حينذاك من صراع وانتكاس وعبث أو لعل السبب هو اعتبارهم أن القضية الحقيقية للبلاد إنما هي قضية اجتماعية، وهي القضية التي خدموها أجل الخدمات .

وبعد ، فإذا كان هناك اتجاه عام ينتظم جل القصص القصيرة التي كانت من نتاج هذه الفترة ، فهنالك نزعات خاصة تميز نتاج كل قصاص عن نتاج سواه ، وتجعل له خصائص فنية ذاتية إلى حد كبير . وفيما يلي كلمة عن نتاج كل من الرواد السابقين وأهم خصائصه :

أبرز الأعمال وخصائصها

١ — « إحسان هانم » لعيسى عبيد[١] :

هذا الكاتب أقدم قصاص عرف فى تلك الفترة ، وأول من حمل الراية بعد محمد تيمور ، فقد نشر مجموعة قصصه « إحسان هانم » سنة ١٩٢١ ؛ وهى تضم قصصاً تعالج بعض مشكلات الحياة المصرية ، وتعكس طائفة من صورها الاجتماعية والسياسية فى ذلك الحين . وربما كان هذا الكاتب من القصاصين القلائل الذين التفتوا إلى بعض الجوانب السياسية حينذاك[٢] .

---

(١) هو كاتب مصرى ، نشأ فى أسرة متوسطة تسكن حى الظاهر ، ويبدو أن أسرته كانت من أصول مسيحية شامية . وقد كان ذا ثقافة فرنسية ، واتصال قوى بالأدب القصصى الفرنسى ، وخاصة أدب « بلزاك » و« زولا » . وكان يعمل بالبنك الزراعى ، ولكنه كان مشغوفاً بالكتابة القصصية والمسرحية ، وكان كذلك من المتحمسين لخلق أدب مصرى ، ولكن الموت لم يمهله ليحقق كل آماله ، فمات سنة ١٩٢٣ ، وهو فى نحو الثلاثين .

وقد خلف مجموعتين قصصيتين ، ومسرحية لم تمثل ، أما المجموعة الأولى فهى قصص قصيرة ، وقد نشرت سنة ١٩٢١ وعنوانها « إحسان هانم » وأما الثانية فهى رواية وتمثيليتين وقصة قصيرة وعنوان تلك المجموعة كلها « ثريا » وقد نشرت سنة ١٩٢٢ ، وأما المسرحية فقد شاركه فى تأليفها شقيقه شحاته ، ولم تنشر .

اقرأ عنه فى : فجر القصة ليحيى حقى ص ١٠٣ وما بعدها ، وفى القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١٢٩ وما بعدها ، واقرأ عنه كذلك مقالا فى المساء للأستاذ نقولا يوسف عدد ١٩٦٢/٧/١٢ . واقرأ آراءه حول الأدب والقصة فى مقدمة مجموعته « إحسان هانم » .

(٢) عالج الكاتب بعض هذه الجوانب فى قصة باسم « مذكرات حكمت هانم » فى آخر مجموعة قصصه المسماة « إحسان هانم » ص ٤٩–٦٦ .

فقصة « إحسان هانم »[1] التي سميت المجموعة باسمها ، تصور الفتاة المصرية المستنيرة التي تصطدم بأوضاع المجتمع وتقاليده البالية ، فتتزوج بإرادة والدها ، دون حب أو حتى حرية اختيار ، وتكون النتيجة أن تطلق ، ثم تتزوج ثانياً بنفس الطريقة ، فتطلق أيضاً ، وتنتهي حياتها بالضياع والتعاسة .

وقصة « النزعة النسائية »[2] تحكى حكاية الفتى المصرى الطيب ، الذى يقع فى حبائل فتاة أجنبية مادية عابثة ، تخيب أمله وتصدم طيبته ، فتتزوج برجل غنى لاتخلص له ، وإنما تتزوجه لماله ، حتى ليراها الفتى الطيب مرة — بعد زواجها — وهى تعابث صديقاً لزوجها خفية .

وقصة « أنا لك »[3] تدور حول أسرة فقيرة تتشبث بمظاهر الطبقة العليا لاقتناص زوج لابنتها من أبناء تلك الطبقة . وتكون النتيجة أن الأسرة تخسر سعادتها ولا تكسب الصفقة .

وقصة « مأساة قروية »[4] تمثل فعلا مأساة قروية ساذجة ، تقع فريسة لابن الباشا سيد القرية فى ذلك الحين ، وينتهى أمرها بالقتل على يد ابن عمها حبيبها الأول الصادق الحب .

و« مذكرات حكمت هانم »[5] تعرض حياة فتاة مصرية مثقفة ، يفوتها قطار الزواج ، فتعوض ما فاتها بأن تشارك فى الحركة الوطنية وثورة سنة ١٩١٩ .

ومن هذا العرض الموجز ، يتضح المجال الذى كان يتحرك فيه فن عيسى

---

(١) انظر : مجموعة قصصه الأولى المسماة « إحسان هانم » ص١–٨ .

(٢) انظر المصدر السابق ص ٣٩ — ٤٨ .

(٣) انظر المصدر السابق ص ٩ — ٢٢ .

(٤) انظر المصدر السابق ص ٢٣ — ٣٨ .

(٥) انظر المصدر السابق ص ٤٩ — ٦٦ .

عبيد ، كما تتضح الشخصيات والمشكلات التي كان يهتم بها ، فمجاله المجال المحلى ، من القاهرة إلى القرية، ومن بيت الزوجية إلى مسرح الكفاح الوطنى ، وشخصياته تتنوع ، بين إحسان هانم وحكمت هانم ، والشاب المصرى الطيب والفتاة القروية الساذجة . أما مشكلاته فأهمها : عدم حرية المرأة ، وعبث الأجنبيات بالشباب المصرى ، وجناية الإقطاعيين على أبناء الريف ، والتطلع الطبقى المفسد للحياة .

وقد اهتم عيسى عبيد فى قصصه القصيرة بالدقائق والتفاصيل[1]، متأثراً ببعض كتاب الرواية الغربيين مثل « بلزاك » و« زولا » ؛ حتى خرجت بعض قصصه لذلك عن إطار القصة القصيرة وأشبهت الرواية[2] .

كذلك اهتم عيسى عبيد فى قصصه بالجوانب النفسية ، بل مال إلى التحليل النفسى ، والبحث وراء تصرفات الشخصيات عن الدوافع السلوكية البعيدة . وقد بالغ فى ذلك أحياناً حتى صرح خلال بعض القصص ببعض مصطلحات علم النفس[3] .

وإلى جانب ذلك اهتم برسم الأجواء المصرية المحلية ، حتى الريفى منها ، والسبب فى هذا الاهتمام أنه كان من أشد المتحمسين لفكرة خلق أدب مصرى محلى[4] .

---

(١) اقرأ ما كتبه فى مقدمة مجموعته « إحسان هانم » ص « ح » .

(٢) انظر : القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١٥٢ .

(٣) اقرأ ما كتبه عيسى عبيد فى مقدمة مجموعته « إحسان هانم » ص « د » وانظر : القصة القصيرة لعباس خضر ص ١٥٢. واقرأ على سبيل المثال النموذج الذى ختم به هذا الحديث عن عيسى عبيد وهو جزء من قصة له يتضح فيه ميله إلى التحليل النفسى .

(٤) اقرأ ما كتبه عيسى عبيد فى مقدمة مجموعته « إحسان هانم » ص « ز » حيث يقول : « . . . . لأن غايتنا منها إيجاد أدب مصرى موسوم بطابع شخصيتنا المصرية ويمثل حياتنا الاجتماعية والنفسية والوطنية » .

ويلاحظ على بعض قصص عيسى عبيد أن فيها إقحاماً لطائفة من الأفكار والقضايا والأحكام التى يؤمن بها ويتحمس لها ؛ فهو يوردها هنا أو هناك من قصصه دون أن يقتضيها المقام أو يتحملها الحوار ، فتأتى نافرة غير متسقة مع البناء القصصى السليم[1] .

على أن هناك ملاحظة من حق هذا الكاتب أن تسجل له بمزيد من الثناء ، وهى أنه قد استخدم فى بعض قصصه الرمز ، لتقوية الفكرة وتعميق الإحساس وخدمة البناء القصصى . وقد كان فى ذلك أسبق رفاقه من الرواد[2] .

وأخيراً يلاحظ على لغة عيسى عبيد فى قصصه ، أنها الفصحى البسيطة فى الوصف والسرد ، إلا فى بعض المواضع القليلة ؛ أما فى الحوار فهى غالباً العامية وخاصة فى الحوار القصير . على أن هذه العامية ــ التى تتخلل الوصف والسرد أحياناً ــ يجانبها التوفيق فى بعض المواضع فتخرج حتى عن المألوف من كلام الناس فى حياتهم اليومية[3] . وربما كان تورط هذا الكاتب فى شىء من ذلك راجعاً إلى كونه من أصول شامية متمصرة .

(١) اقرأ بعض هذه الأفكار فى قصة « إحسان هانم » حيث يهاجم على لسان البطلة الكتاب الوجدانيين ، وفى قصة « حكمت هانم » حيث يهاجم كذلك رواية « زينب » وكون البطلة « تجللها مسحة شعرية غريبة يندر وجودها فى فتياتنا الأميات » . . وانظر : القصة القصيرة لعباس خضر ص ١٥٣ .

(٢) مثال هذا الرمز ، ما جاء فى قصته « مأساة قروية » حيث يقول المؤلف وهو يحكى لحظة اعتداء ابن الباشا على الفتاة القروية فاطمة : « وإنهما لكذلك وإذا بحدأة هبطت بقوة على شجرة التوت التى تظللهما ، حاملة بين مخالبها كتكوتاً يحتضر ، وكان يسمع له أنين ضعيف مخنوق . . . » ص ٣٤ من « إحسان هانم » .

(٣) مثل : استعمال كلمة « النشوفة » بمعنى الخشونة أو الجفاف ، وكلمة « الخشو » بمعنى الحياء . انظر : « إحسان هانم » ص ٦ ، ١٢ .

وإذا كان من العسير إيراد نماذج عديدة من قصص عيسى عبيد لتوضيح نزعته وكل ما لفنه من خصائص ، فربما كان فى إيراد جزء من قصته « إحسان هانم » ما يقرب هذه الغاية بعض الشيء . وقد استكتب المؤلف بطلته رسالة إلى صديقة لها ، تشرح فيها مأساتها ، وتبين كيف فشلت فى زواجها وطلقت من زوجها الثانى كما طلقت من الأول . وفى هذه الرسالة تقول :

« . . . تستغربين يا دولت كيف طلقنى ، مع أنك تعرفيننى مخلصة ، وقد تتساءلين عما عساها تكون تلك الأسباب الخفية التى أدت إلى هذه الفاجعة . ولكى تدركيها يجب أن تعرفى المؤثرات القديمة والحديثة التى كونت نفسى .

« أتذكرين يا عزيزتى كيف كنا فى فجر شبابنا الأول نطالع معاً روايات الكتاب الوجدانيين الخياليين الذين تناسوا حقائق الحياة المرة القاسية ، فجنحوا مع الخيال الساذج الجميل ، فحلق بهم فوق هذا العالم الشقى . لقد كنا نطالع بشغف جنونى رواياتهم المملوءة بأقاصيص الحب الذى طهروه من أدران المادة وجعلوه رمزاً للسعادة وعنواناً للمثل الأعلى . فأوحت إلى تلك الروايات الوجدانية أن الأسرة المشادة على الحب تظل قوية راسخة أمام عاصفات الحياة ، لأن أسباب الطلاق وتعدد الزوجات وكل العيوب التى تنخر وتهدم الأسرة المصرية ترجع كلها بدون استثناء إلى عدم الثقة والحب بين الزوجين .

« . . . ثم ماذا تحمل المرأة المطلقة إلى زوجها الجديد؟ أليس قلباً محطماً مريضاً مفعماً بالحقد المكتسب من طلاقها الأول ؟ ألا تعيش معه كأنها غريبة عنه ، وفى منزل قد تخرج منه من ساعة لأخرى ؟ أيمكن لهذه المرأة أن تحب زوجها ؟ أو هل يمكن للزوج أن يحبها وهو يراها دائماً مقطبة الجبين سيئة الظن غيورة مبذرة لاشفقة لها ولاحنان؟ أولايحمله هذا الخلق على هجر المنزل والالتجاء

ليل نهار ، إلى القهاوى والملاهى تعزية لنفسه المتضجرة ، أو يدفعه إلى محاولة إيجاد السعادة الزوجية فى زواج آخر ، فيطلقها أو يتزوج عليها ؟ أليست هذه أسباباً لهدم كيان الأسرة المصرية التى هى صورة مصغرة للأمة ؟

« . . . إنى أراك يا دودو وقد أخذت تتهدجين قائلة : « كان يجب أن ترفضى يا إحسان استبداد رب الأسرة وغلظته » لأن والدك توفى وأنت صغيرة فربتك « نينتك » على « الدلع » وتركتك على « كيفك » . أما أنا فمن تربين على الطاعة والخضوع الوراثى ، والدتى تضطرب أمام والدى لشدة خوفها من قسوته ، لا تأكل إلا إذا فرغ من الطعام ، ولا تنام إلا إذا دخل المنزل ، ولا يدعوها برقة وعطف ، بل بازدراء كما يفعل مع خادمة حقيرة ، ولما يريد أن يتجمل معها يدعوها « بيا هانم » ، وهى لا تجيبه إلا بكلمة « أفندم » أو « حاضر يابيه » أو « طيب يا سيدى » .

. . . أحبنى محمد بك حباً صادقاً — الحب الذى اعتاده — مدة سنة كاملة كنت فى خلالها سعيدة لا تشوب صفاء حياتى إلا غيرته الغبية الحمقاء التى حرمتنى زيارة صديقاتى بخروجى من المنزل حتى إلى المحال التجارية لشراء حاجاتى التى يقضيها بنفسه . وقد كنت أغتفر له حبسى وأنسبه لشدة حبه لى وحرصه على سعادتى ، إلا أن عدم خروجى إلى الهواء الطلق وانحصارى بين جدران المنزل أثر تأثيراً سيئاً فى صحتى فأصبحت أشعر بضجر قتال ووجع فى قسم من الرأس وحاجة غامضة إلى البكاء ، تلك الأعراض التى ينسبها الطب الحديث إلى مرض النروستانيا العصرى ، وتظنها نساؤنا الجاهلات تأثير فعل الجان ، فيحاولن مداوتها بواسطة الزار .

كنت أتحمل كل ذلك لأنه يحبنى ، ولكن حبه لم يدم ككل حب عماده

الحواس ، خال من المرمى الشريف السامى ، فما لبث أن عاد إلى سيرته الأولى التى اعتادها شابًّا ، فأصبح لا يؤوب إلى المنزل إلا فاقد الرشد سكراً عند طلوع الفجر .

« . . . فكانت هذه ضربة قاضية ولدت فى نفسى عوامل الانتقام ، نعم أردت أن أنتقم من ذلك الرجل الذى ضحيت له بكل شىء حتى سعادتى وصحتى وجمالى ، وبذلت كل ما فى قدرتى لإرضائه وإسعاده ، وإنى لا أدرى كيف لم تدفعنى تلك الأزمة إلى أن أرتمى فى أحضان أول رجل ألتقى به مصادفة على قارعة الطريق ، يرمقنى بنظرة حب أو يتكلف الغرام ، كما تفعل كثيرات من سيداتنا الشقيات المهجورات مثلى . هل لأن الأزمة ليست قوية حادة لخلوها من عوامل الغيرة التى لا تأتى إلا عن طريق الحب ، وأنا لم أكن أحب زوجى ؟ أو لأن عواطفى الشريفة ومبادئى الراقية أو سراب المثل الأعلى الذى كنت أطمع إليه فى حياتى الزوجية قد حفظنى من السقوط والاستسلام لعوامل تلك الأزمة المخجلة الجنونية .

إذاً كيف أنتقم منه وبماذا أبقيه فى البيت وأجعله يحترم المنزل ؟ كيف أعيد إليه حبه المحتضر المتلاشى ؟ فأوجدت طريقة تتفق مع كرامتى ، ساذجة طاهرة كنفسى التى يعلم الله أنه لم تدنسها الحياة بدنس حتى الآن .

فسولت لى نفسى أن أخالف أوامره ، فأخذت أكثر من الخروج وزيارة صديقاتى ، موعزة إلى خادمتى أمينة أن تدس له ذلك دسًّا عند مجيئه . ولكن بدلا من أن تحيى الغيرة حبه المحتضر كما كنت أتوقع ، أثارت فيه غضبه ، فتشاجرنا . ولما كنت لا أملك زمام نفسى الثائرة أغلظت له فى القول ، فصفعنى فسببته ، فطلقنى ثلاثاً .

« . . . إنى أشعر بأن يداً قوية تدفعنى إلى هوة عميقة أحاول عبثاً الابتعاد عنها . . فأغيثينى . . إنصحينى ، لأنى فى أشد الحاجة إلى النصيحة والعزاء »[1] .

٢ – « درس مؤلم » لشحاته عبيد[2] :

وهذا الكاتب قد تلا نتاجه القصصى نتاج أخيه عيسى مباشرة ، فقد نشر مجموعته القصصية « درس مؤلم » سنة ١٩٢٢ وهى تحوى قصصاً تصور جوانب مختلفة من الحياة الاجتماعية المصرية ، وتتجه أكثر إلى الجوانب الأخلاقية ، وبخاصة المتصلة بعلاقة الرجل بالمرأة . فالقصة التى سميت بها المجموعة ، تدور فعلا حول « درس مؤلم »[3] ، وتصور بعض آثار الانحراف الذى يتورط فيه

---

(١) اقرأ القصة كاملة فى « إحسان هانم » ص ١ – ٨ .

(٢) هو شقيق عيسى عبيد ، وقد نشأ مثله فى أسرة متوسطة بحى الظاهر ، وهى أسرة يرجح أنها ذات أصول مسيحية شامية . وقد كان مثل أخيه ذا ثقافة فرنسية ، وعلى صلة بالأدب الواقعى الفرنسى فى مجال القصة . وكان فى شبابه مهتماً بكتابة القصة والمسرحية ، ولكنه بعد موت أخيه وعدم ظفره بالنجاح الذى كان يتوقعه ، انصرف عن النتاج الأدبى ، وبقى إلى آخر حياته يعمل فى ميدان التجارة ، حيث عمل فترة فى متجر « سمعان » ثم كان أخيراً يدير متجراً لبيع الأقمشة بشارع قصر النيل . وتوفى سنة ١٩٦١ . . وكان أيام اشتغاله بالأدب من أشد المتحمسين للأدب المصرى المحلى ، وللواقعة التحليلية . وقد خلف مجموعة قصص قصيرة هى « درس مؤلم » التى نشرت سنة ١٩٢٢ ، كما شارك أخاه عيسى فى مسرحية لم تنشر اسمها « الرقطاء » .

اقرأ عنه فى « القصة القصيرة » لعباس خضر ص ١٢٩ وما بعدها ، وفى مقال لنقولا يوسف فى المساء عدد ١٩٦٢/٧/١٢ . واقرأ أهم آرائه عن الأدب والقصة فى مقدمة مجموعته « درس مؤلم » .

(٣) انظر : « درس مؤلم » ص ١ – ١٩ .

بعض الرجال حين يتركون زوجاتهم ويبحثون عن أخريات ، حيث تكون النتيجة تعرض الزوجات للوقوع فى حبائل رجال من نفس النوع ، تماماً كما أوشك أن يحدث لزوجة طلعت بك مع صديقه سرى بك عند الخياطة ، لولا أن الزوج اكتشف الأمر ، فسافر بزوجته بعيداً وثاب إلى رشده من « الدرس المؤلم » .

وقصة « البائنة »[1] تصور تطلع البعض لى الثراء والوصول إليه بطريق غير مشروع أخلاقياً ووطنياً . فهى تدور حول أسرة من المهاجرين الشاميين تريد أن توفر لابنتها مالا يساعدها على الزواج من ابن أحد الأغنياء ، وتصل إلى ذلك بفتح مطعم و « بار » لقوات الاحتلال ، وتكون النتيجة أن البنت تسقط ، حيث يعبث بها بعض جنود تلك القوات . وهكذا تصل تلك الأسرة إلى بغيتها ولكن على أنقاض شرفها وشرف ابنتها .

وقصة «الإخلاص»[2] تمثل موقف المرأة التى تحملها الظروف القاسية على السقوط ، ولكنها برغم ذلك تحتفظ فى أعماقها ببؤرة طهارة ، فلا تسمح لنفسها بخيانة بيت احترمها وفتح أبوابه لها ووثقت سيدته بها .

وقصة « موعد غرام »[3] تمثل موقف امرأة تكتشف خداع قريب لها وإغراءه إياها . وكانت قد وافقته — قبل أن تكتشفه — على أن تلقاه فى عوامة على النيل ؛ ولكنها بعد أن عرفته بعثت إليه برسالة تخيب أمله وتفسد

---

(١) انظر : « درس مؤلم » ص ٢١ — ٤٣ .

(٢) انظر : « درس مؤلم » ص ٨٥ — ٨٩ .

(٣) انظر : « درس مؤلم » ٩١ — ٩٨ .

تدبيره ، وقد تحرت أن تصله الرسالة فى نفس الساعة التى كان ينتظر فيها الضحية .

كما تتضمن هذه المجموعة بعض القصص المرحة التى توشك أن تكون بسطاً لنكتة مصرية أوفكاهة شعبية . ومن ذلك قصة « مبروك يا أم محمد»[1] ، التى تعرض بصورة فكهة حكاية عجوز شمطاء تتزوج – مخادعة عن طريق الخاطبة – من رجل يصغرها بكثير ، ولكن الرجل يكتشف حقيقتها ليلة الزفاف ، فيتركها منصرفاً ككل المحتفلين ، وهو يقول مثلهم : « مبروك يا أم محمد » .

ومن ذلك أيضاً قصة « الغيرة العمياء »[2] التى تصوغ نادرة مرحة من النوادر الدائرة حول الزوجات الساذجات ؛ فالبطلة أرملة حزينة ينقلب حزنها على زوجها وترحمها عليه إلى مقت وسباب ، حين تعلم من المقرئ أن زوجها الراحل يتمتع فى الدار الأخرى بالحور العين .

وفى المجموعة بعد ذلك قصة رمزية ، وهى قصة « بين غزالتين »[3] ، التى تهدف إلى معالجة عيب من العيوب الاجتماعية ، وهو تعدد الزوجات والجمع بين الضرائر . وقد رمز المؤلف إلى الزوجة الأولى بغزالة يقتنيها رجل فى حديقة داره ، وهوسعيد بها وهى بدورها سعيدة به ؛ ثم يرمز المؤلف إلى الزوجة الثانية بغزالة أخرى ، يبدو للرجل أن يضمها إلى غزالته الأولى ، وتكون النتيجة أن يفسد أمر الغزالتين معاً ، ويخسر الرجل سعادته وهناءته السابقة .

---

(١) انظر : « درس مؤلم » ص ٨١ – ٨٤ .

(٢) انظر : « درس مؤلم » ص ٤٥ – ٥١ .

(٣) انظر : « درس مؤلم » ص ٦٧ – ٧٩ .

والمجموعة لا تخلو من قصة تعرض بعض صور الكفاح الوطنى ؛ فقصة « الصلاة [1] » تعرض بعض صور هذا الكفاح ، وإن كانت قد ضمت إلى ذلك بعض ما يعانى الأديب المجدد المخلص من ضياع . فهى تدور حول أديب من هذا النوع ، قد مات وترك أرملة وأطفالا ، لم ينقذهم من الفاقة إلا سوق خيرية بيعت فيها بعض مؤلفات هذا الأديب . وكان تنظيم هذه السوق بفضل بعض السيدات المشتغلات بالحركة الوطنية . وكن قد أعددن فى نفس السوق صورة للزعيم الوطنى سعد زغلول، لإجراء مزايدة عليها لصالح أعمال البر ، وحين رأى الناس الصورة التى كانت محجبة أول الأمر ، راحو يهتفون لسعد والاستقلال .

وخصائص قصص شحاته عبيد تشبه فى جملتها خصائص قصص أخيه عيسى ، من حيث المجال والشخصيات وطريقة التناول . غير أن شحاته عبيد أقرب فى قصصه إلى إحكام البناء ، وأبعد عن الأفكار المقحمة والمصطلحات العارية . كما أنه أميل إلى الدعابة وروح الفكاهة . وفنه بعد ذلك أجود وأسلوبه أدق [2] .

وليس من المستطاع فى هذا المقام عرض نماذج عديدة تؤكد خصائص قصص هذا الكاتب ، ولعلى فى إيراد جزء من قصته « درس مؤلم » ما يقرب أبرز تلك الخصائص .

يقول المؤلف على لسان من يسمى « طلعت بك » الذى راح يحكى للراوى إحدى مغامراته . . . « الخلاصة أن من دخل منزل مدام

---

(١) انظر : « درس مؤلم » ص ٥٣ — ٦٥ .

(٢) انظر : القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١٦٨ — ١٦٩ .

« دى سيريز» لا يشك فى أنه مصنع للأزياء الجديدة ، ولكن الأخصاء المترددين يعرفون أن الجناح الأيمن من المنزل مخصص لاجتماع الأحباب .

« بفضل مدام « دى سيريز» كنت كل يوم أقطف ثمرة شهية من ثمار بساتين ممتعة ، ففى يوم – وأنا نازل من أتوموبيلى عند باب منزلها – وقف أتوموبيل كبير ونزلت منه هانم ما رأت عينى أحسن منها . . ولكن بدلا من أن أتبعها وآخذ المصعد معها شعرت بخجل داخلى ووجف لم يسبق لى أن أحسست بمثله ، فوقفت متظاهراً بأنى أريد شراء كتاب من المكتبة المجاورة ، وأخذت أجيل بصرى بغباوة فى عناوينها . . . حتى ظهرت الهانم وركبت أتوموبيلها وذهبت ، وبدلا من أن أتبعها صعدت حينئذ إلى مدام « دى سيريز » غير منتظر نزول المصعد .

« . . . ولكن مدام « دى سيريز » كانت أمكر من أن تبوح بأسرارها وتعرفنى بشىء لأنها تخشى أن تضيع فائدتها . غير أنى تمكنت من أن أعرف منها أن الهانم من طبقة عالية ومتزوجة من رجل سكير « خباص » يهجرها جرياً وراء بائعات الهوى . . . فأكدت لها أنى مستعد أن أعمل كل ما تريد وأنى مقدر لأتعابها . فقالت : يحسن أن نتقابل فى منزلها ، وبما أن الهانم غداً ستأتى فى الساعة العاشرة ، فلا بأس من وجودى قبلها بربع ساعة .

« ... ذهبت فى اليوم التالى ، ولم يطل انتظارى حتى دخلت الهانم ، ومرت بالغرفة التى كنت فيها دون أن تلقى بنظرة عليها . . . وأخذت ألوم نفسى على انصياعى لنصيحة مدام « دى سيريز » ولكنّ ما أثلج صدرى أنى رأيت الهانم – بعد قليل وهى خارجة – تلقى بنظرة على الغرفة ، فعرفت

أن قد جرى ذكري عندها . . . فقابلت المدام التى ابتسمت لرؤياى وقالت لى : إنها ستأتى غداً أيضاً ، وربما تمكنت من أن تجعلها تتردد كثيراً ، لأن لها فساتين كثيرة ، ثم أردفت قائلة : إنما يحسن ألا تراك بعد الآن حتى يتم كل شىء .

« ... ورأيت فى سرى بك صديقاً صدوقاً أبثه لواعجى ، وأتيه عليه بمثل هذه المخلوقة التى — وا أسفاه — لم أظفر منها حتى بكلمة واحدة ... فطلبت منه أن يرافقنى غداً فنجلس فى « بار » هنال بجوار المنزل ليراها ويحكم بعد ذلك . ومن غباوتى كنت أؤكد عليه فى المجىء وألح ، وهو يهزأ منى ومن فتاتى . . . وما زلت حتى وعدنى .

« ... جلسنا فى بار مقابل لمنزل مدام « دى سيريز » يمكننا من أن نبصر كل داخل وخارج ، وما كان لى من حديث مع سرى إلا قصة الهانم وما سمعته عنها وما أتمناه . وما هى إلا هنيهة حتى أقبل أتومبيلها ، فلكزت سرى بك ، وكأنى كنت أخشى إن كلمته أن تسمعنا . والغريب فى سرى أنه ما كاد يلمح الأتومبيل حتى غير جلسته منزوياً قليلا ، وبعد أن كان منطلق البشرة هازئاً ضحوكاً لعوباً ، انقبضت أساريره فجأة ، وأخذ يفتل شاربيه .

« نزلت الهانم فأتبعتها نظرى ، ونسيت سرى الذى لم أفطن له ، حتى توارت بأتومبيلها ؛ فالتفت إليه ... وأخذت أؤكد له أنها أجمل امرأة وقع عليها بصرى ، وتطرقت إلى القدح فى زوجها وتغفله لتركه مثل هذه الجوهرة ، متلمساً الأصداف اللامعة الكاذبة بين بائعات الهوى . وكنت أتكلم بحرارة وتحمس . وأما سرى بك فلم يهزأ منى كعادته ولم يسخر من

حبي الجديد وتحمسى لها ومدافعتى عنها – كما كان ينتظر – بل ظل فى سكونه وسكوته .

« ... فى المساء انتظرناه ، كعادتنا فلم يحضر ، ولقد خطر بفكرى مراراً وجود صلة بين حادثة الصباح وتغيبه، ولكنى لم أدر ما هى .. ولكننى متأكد بأننى رأيتها معه فى الأتومبيل اليوم قاصدين المحطة ، فلا بد أنهما مسافران معاً . . كيف تمكن سرى بك من التعرف بالهانم فى مثل هذه السرعة ؟ وكيف أثر عليها فاستغواها ... ؟

(قال الراوى) :

فضحكتُ وقلت له :

– الحقيقة لا ... أستنتج بأن الهانم زوجة سرى بك ، وهذا ما كان يجب أن تستنتجه . فنظر إلى محملقاً مبهوتاً وقال :

– هى هى زوجته ... ؟

فأجبته لماذا لا تكون زوجته ، أتعرف زوجته أنت ؟

فأجابنى سلباً ، وأردف قائلا :

– ولكن على أى دليل بنيت هذا الاقتراض؟

فأجبته : أنت أخذت سرى وذهبت لتريه الهانم ، وبعد أن كان يمزح ويهزأ بك بنفس مرتاحة مطمئنة ، انقلب فجأة عند وقوف الأتومبيل ، وقبل نزول الهانم ، نعم قبل نزول الهانم ، لأن سرى بك لم يكد يبصر الأتومبيل حتى عرف أتومبيله ولم يكن فى حاجة لأن يبصر الهانم ليعرفها .

« ... أؤكد لك أنه لم يسمع كلمة مما قلتَه له ، بل انتقل بفكره ست سنوات إلى الوراء ، إلى السنة الأولى من زواجهما ، تلك السنة

التى قضياها وكانت ألذ سنى حياته ، مقارناً بينها وبين الحياة التى يقضيها الآن فى السكر والعربدة مضنياً صحته وشبابه ، هاجراً زوجته التى كما قلت له أنت عنها : إنها جوهرة ، وأنحيت باللائمة على ذاك الزوج الذى يهجرها ليتلمس الأصداف اللامعة الكاذبة من بنات الهوى .

« ... فى هذه الليلة فقط عرف سرى بك قيمة السعادة العائلية ، وقدر المرأة التى عنده قدرها . ولكى ينجو بنفسه ، انتهز فرصة تأثره العصبى ، وبفضل مركزه ودالته على كثير من الأصحاب . . . تمكن أن يأخذ إجازة شهر يقضيها مع زوجته ليتناسى ذلك الماضى المؤلم .... »[١] .

٣ – من « الشيخ جمعة » إلى « فرعون الصغير » لمحمود تيمور[٢] :

ونتاج محمود تيمور فى القصة القصيرة – خلال الفترة التى يساق عنها الحديث – نتاج غنى خصب ، يوشك أن يفوق – فى كمه – نتاج كل رفاقه

---

(١) اقرأ القصة كاملة فى : « درس مؤلم » ص ٩١ – ٩٨ .

(٢) ولد سنة ١٨٩٤ بمنزل تيمور بدرب سعادة بالقاهرة ، ونشأ فى هذه البيئة العلمية الأدبية التى عرف بها هذا البيت . . وقد أتم دراسته الابتدائية والثانوية ثم التحق بالزراعة العليا ولكنه لم يتمها لمرض أصابه ، ولارتباطه الشديد بالأدب، ثم لعدم احتياجه إلى الوظيفة . وقد بدأ حياته الأدبية بكتابة الشعر ، ثم ثنى بكتابة بعض القصص الخيالية العاطفية ثم تحول إلى القصة الواقعية الفنية بتوجيهات أخيه محمد . وقد كان لتنقله بين درب سعادة حيث منزل الأسرة الأول ، وعين شمس حيث منزلها الثانى ، وبعض قرى الريف المصرى حيث كان لوالده أرض زراعية ، كان لهذا التنقل أثر كبير فى إكسابه خبرات وتجارب وتعرفه على شخصيات ، مما أمده بزاد خصب فى عمله القصصى . كما أن سفره إلى أوربا سنة ١٩٢٧ ، ثم سنة ١٩٢٩ وإقامته فى سويسرا أكثر من ثلاثة أعوام ، مما زاد صلته بالأدب الأوربى .

وقد كتب تيمور القصة القصيرة والرواية والمسرحية والرحلات والمقالة والبحث . فله من مجموعات القصص القصيرة غير المجموعات التى ذكرت فى أول هذا الحديث عن نمو القصة القصيرة : « مكتوب على الجبين » و « قال الراوى » و « شفاه غليظة » و « خلف اللثام » و « بنت الشيطان » و « إحسان لله » و « كل عام وأنتم بخير » و « شباب وغانيات » و « أبو الشوارب » و « ثائرون » و « دنيا جديدة » و « نبوت الخفير » و « تمر حنا عجب » و « أنا القاتل » و « انتصار الحياة » . . وله من=

مجتمعين ، وذلك لما أتاحه له التفرغ الكامل ، وتوفر مطالب الحياة ، وعدم الاضطرار إلى التوزع بين الفن ولقمة العيش . فى هذه الفترة وحدها نشر محمود تيمور تسع مجموعات تبدأ « بالشيخ جمعة » سنة ١٩٢٥ ، وتنتهى « بفرعون الصغير » سنة ١٩٣٩[1] . وهى تضم عدداً هائلا من القصص القصيرة ، التى تعنى فى — المقام الأول — بتصوير الأشخاص العاديين ، بل بمن هم دون العاديين ، من هؤلاء الذين تتخطاهم العيون أو تنظر إليهم باستخفاف ، مثل « البائع المتجول والعربجى والمجذوب والأبله » كما تتخذ هذه القصص موقف التعاطف الرائع مع الفقراء والبسطاء ، وموقف الوخز اللاذع للأغنياء وأبناء الطبقة المتعالية ، كالبشوات والإقطاعيين ونحوهم . . كما تهتم هذه القصص — إلى درجة كبيرة — بتحليل

= الروايات : « نداء المجهول » و « سلوى فى مهب الريح » و « كليوباترة فى خان الخليلى » و « شمروخ » و « إلى اللقاء أيها الحب » و « المصابيح الزرق » . . وله من الرحلات : « أبو الهول يطير » و « شمس وليل » و « جزيرة الجيب » و « خطوات على الشلال » . وله من المسرحيات « حواء الخالدة » و « اليوم خمر » و « ابن جلا » و « صقر قريش » و « المخبأ رقم ١٣ » وعدد آخر من المسرحيات يزيد على عشر . . . وله من مجموعات المقالات : « شفاء الروح » و « عطر ودخان » و « ملامح وغضون » و « النبى الإنسان » . . وله من الأبحاث : « فن القصة » و « مشكلات اللغة العربية » ، و « الأدب الهادف » و « طلائع المسرح العربى » وعدد آخر من الأبحاث المتصلة بالحضارة والأدب واللغة . وقد ترجمت بعض أعماله إلى لغات أجنبية . واختير تيمور عضواً بالمجمع اللغوى كما نال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦٣ اقرأ عنه فى : « محمود تيمور » لنزيه الحكيم . وفى « شفاء الروح » لمحمود تيمور الفصل الأول . وفى « فرعون الصغير » لمحمود تيمور الطبعة الثالثة المقدمة التى كتبها المؤلف بعنوان « المصادر التى ألهمتنى الكتابة » واقرأ عند كذلك فى : فجر القصة ليحى حقى ص ٦٩ — ٧١ . وفى القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١٧١ — ٢٠٢ . وفى الأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ص ٢٩٩ — ٣٠٤ . وقد كان مما ورد هنا معلومات قدمها الأستاذ تيمور للمؤلف .

(١) وبينهما « عم متولى » سنة ١٩٢٥ و « الشيخ سيد العبيط » سنة ٢٦ و « الحاج شلبى » ١٩٢٨ و « الأطلال » ١٩٣٤ و « أبو على عامل أرتست » ١٩٣٤ و « الشيخ عفا الله » ١٩٣٦ و « قلب غانية » ١٩٣٧ و « فرعون الصغير » سنة ١٩٣٩ .

أوهام العامة وما تحدثه من آثار خطيرة ، ثم بعرض الأمراض الاجتماعية والخلقية ، وما تسببه من عواقب وخيمة . وليس من المستطاع — فى هذا المجال — عرض هذه القصص جميعاً ولو بأشد ألوان الإيجاز ، وليس من المقبول سرد عناوينها فقط . وربما كان من الميسور فى هذا المقام هو عرض نماذج فقط لأهم ألوانها .

فمن اللون الذى يعنى برسم الشخصيات ، قصة « الشيخ جمعة [1] » التى سميت بها المجموعة الأولى ، وهى صورة فنية صادقة للرجل الريفى السعيد بإيمانه ، المنعم بخيالاته ، القانع ببساطته .

ومن هذا اللون قصة « عم متولى [2] » التى سميت بها المجموعة الثانية . وهى ترسم شخصية الرجل الطيب الساذج ، الذى تحوله الأوهام الداخلية والإيحاءات الخارجية إلى ولى من أولياء الله ، حتى يصير — وهو بائع فول سودانى ولب متجول — المهدى المنتظر ، وذلك فى وهمه طبعاً وفى زعم بعض السذج ممن هم على شاكلته .

وفى هاتين القصتين يبدو التعاطف الشديد مع البطلين : الفلاح الطيب والبائع الساذج . على أن القصة الثانية تزيد على التعاطف ، شرح ما تفعله أوهام العامة من نتائج خطيرة . وقد ركز الكاتب على تلك الفكرة فى قصته « الشيخ سيد العبيط [3] » التى لا تخلو بدورها من التعاطف مع البطل . ففى هذه القصة — التى جعلها المؤلف عنوان مجموعته الثالثة — يصور فلاحاً طيباً يصاب بحادث يفقده الذاكرة ، فيتلقاه الناس أولا على

---

(١) انظر : « الشيخ جمعة » ص ١٨ — ٢٤ .

(٢) انظر : « عم متولى » ص ٢ — ١٦ .

(٣) انظر : « الشيخ سيد العبيط » ص ٥٠ — ١٠٨ .

أنه مجذوب ومن أولياء الله . وحين تشتد العلة بالشيخ سيد وتصل به إلى حد الجنون فيلحق الأذى بالبعض ؛ يتحولون إلى الاعتقاد بأنه شيطان ، وتكون نهايته أن ينهالوا عليه ضرباً ذات يوم حتى يموت ، ويستمر رسم الشخصيات البسيطة والتعاطف معها خلال أعمال الكاتب ، حتى نصل إلى المجموعة التاسعة من مجموعات قصصه القصيرة ، فنجده فى قصة « حزن أب» يرسم شخصية « الشيخ عساف[1] » ويتعاطف معه ، وهو الرجل الريفى النساج الذى فقد ابنه تحت عجلات القطار ، فأنهى حياته بمثل ما انتهت به حياة ابنه . . ونجده كذلك فى قصة « غانية الحانة[2] » يرسم شخصية « نرجس » ويتعاطف معها ، وهى تلك الصبية البائسة التى تحولت خلال الحرب الكبرى الأولى إلى فتاة من بائعات الهوى .. ويفعل نفس الشىء مع « الزنكلونى » فى قصة « أركان الوضوء[3] » . والزنكلونى صبى ضعيف الذاكرة قليل الذكاء معذب بذلك دون رفاقه التلاميذ ، بل مضطهد من المسئولين فى المدرسة ؛ فبدلا من أن يعالجوا تخلفه بوسائل علمية ، نراهم يشتطون فى عقابه ، حتى لا ينال من الدرجات غير الصفر ، ولا من الطعام غير الرغيف الحاف ، ولا من الفسح غير الحجز إلى الغروب يوم الخميس .

ومن اللون الذى يخز فيه المؤلف الأغنياء والطبقات المتعالية ، قصة « الست تودد[4] » التى تصور ترف الأغنياء وخصاصة أقاربهم . ثم قصة « خالة سلام باشا[5] » التى تجسم نفاق البشوات وتظاهرهم بالعظمة

(١) انظر : فرعون الصغير ص ٨٥ — ٩٤ .
(٢) انظر : فرعون الصغير ص ٩٥ — ١٢٦ .
(٣) انظر : فرعون الصغير ص ١٤٣ — ١٥٠ .
(٤) انظر : الشيخ جمعه ص ٦٢ — ٦٨ .
(٥) انظر : الشيخ سيد العبيط ص ١٧٦ — ١٩٥ .

الكاذبة ، حتى ليهمل الباشا خالته وهى حية فتبيع زعازيع القصب بإحدى القرى ، فإذا ما ماتت استغل موتها للتظاهر والدعاية ، فنشر نعياً مطولا ذكر فيه حسبها ونسبها ، ونشر موعد وصول جثمانها فى قطار خاص ، لكى تشيع جنازتها فى موكب حافل .

ومن أهم خصائص تيمور فى قصصه القصيرة : رعاية الحبكة الفنية ، واستخدام الواقعية بحذق ورهافة ، والميل إلى التحليل بدقة ومهارة ، والجنوح إلى المحلية بذكاء وصدق .

ومن أهم خصائصه بعد ذلك : النزوع إلى الخيال ، والحدة فى العاطفة والمبالغة فى التصوير . وقد كانت هذه الأمور أشد وضوحاً فى قصصه المبكرة ، ولعلها كانت من آثار قراءته لأدب المنفلوطى ثم ميله فى حداثته إلى كتابة الشعر[1]. على أن النزعة الخيالية والحدة العاطفية والمبالغة التصويرية ، قد بدأت تخف فى قصصه المتأخرة نسبياً .

وفى الجانب اللغوى يلاحظ على قصص تيمور أنه استخدم اللغة العربية الجميلة البسيطة الدقيقة ، مع الميل إلى العامية المناسبة فى حوار بعض القصص المبكرة ، التى جعل العامية فى حوارها فى موضع التجربة . ثم عدل عن ذلك وآثر الفصحى فى الحوار أيضاً وأصبح من أشد خصوم العامية [2] .

وبعد . لعل إيراد هذا الجزء من قصة « حزن أب » مما يقرب نزعة

---

(١) انظر : « الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث » للدكتور محمود شوكت ص ٢٠٨-٢٠٩ ، و « القصة القصيرة فى مصر » لعباس خضر ص ١٧٦ - ١٧٧ ثم ص ١٩٨ .

(٢) انظر : مقدمة مجموعته الأولى « الشيخ جمعة » فى الطبعة الأولى التى يصرح فيها بأنه استخدم العامية فى بعض القصص على سبيل التجربة ، ثم فى الطبعة الثانية التى يصرح فيها بالعدول عن التجربة ويرى كتابة القصة جميعاً بالفصحى ، وانظر : فجر القصة ليحيى حقى ص ٦٩ .

تيمور وطريقته فى التناول القصصى ، ويوضح أهم سمات قصصه القصيرة :

« كانت لنا ضيعة فى « الشرقية » أوالى التردد عليها لتعهد أعمالها الزراعية . وكنت أعرف فيها رجلا يدعى « الشيخ عساف » ،هو نساج كثيراً ما زرته فى داره لأشاهده وقت العمل ينسج على نوله المتواضع البدائى ، وهو يرحب بى فى كل مرة أزوره فيها ، ويقدم لى تحيته الريفية المعروفة : القهوة .

« والرجل وقور النفس ، وسيم الطلعة ، حلو الحديث ، له لحية مهندمة ، يختلط فى شعرها البياض بالسواد .. ماتت زوجته منذ أعوام ، وخلفت له ابناً وحيداً ، هو كل أسرته . عكف على تربيته وتعليمه صناعة النسج ، حتى برع فيها ، وأصبح ساعده الأيمن . وكان شاباً جميل التكوين ، قوى البنية ، تلمع عيناه ذكاء ونشاطاً . يحبه أبوه أعظم الحب ، ويكثر من التحدث عنه فى المجالس ، معدداً مواهبه فى زهو وإعجاب .

« وذهبت مرة إلى الضيعة كعادتى ، فبوغت بخبر فاجع كان له أسوأ وقع فى قلبى . . . علمت بأن هذا الفتى مات قتيلا تحت عجلات القطار ! ...

« فقصدت من فورى إلى « الشيخ عساف » فى داره لأعزيه عن نكبته ، فأحسن استقبالى ، وأكرم وفادتى ، وقدم لى — على عادته — قهوته الريفية . ولكنه كان يروح ويجىء كالآلة المتحركة بلا روح ، وشهدت عليه شحوباً وامتقاع لون ، وكنت أحس — وهو يتكلم — أنه ينتزع الألفاظ من فمه فى جهـــد ، وكأنه يلتمس الموضوعات فى حيرة ، ذلك الذى عرفته لا تعوزه طلاقة ولا يخونه بيان . . . ورأيته تعتريه نوبات صمت

ووجوم ، يستيقظ منها مذعوراً ، ويتلفت حواليه مدهوشاً ، كأنما يقول : أين كنت ؟ وأين أنا الآن ! ثم يستأنف حديثه فى مشقة ومعاناة ...

« وقد عزيته بكلمة موجزة ، حاولت أن أضمنها حقيقة شعورى له ، فأجابنى برد ساذج مألوف ، أداه بصوت حبيس ، ونبرات مختلجة ... وكان هذا الحديث القصير كل ما تبادلناه من الكلام فى مصرع ولده الوحيد . ولما انتهت زيارتى ؛ هززت – فى صمت يده طويلا هزة الود والحنان . . .

« وأخذ الرجل فى بعض الأحيان يزورنى فى « الدوار » أداء لحق المجاملة ، فيقضى جل الوقت راكد النفس ؛ يتصفح همومه همًّا بعد هم فى غيبوبة وارتياح . . . فإن تحدث لم ينبس بحرف يتصل بالكارثة التى دهمت ولده ، فأثكلته إياه !

« وبعد تناول القهوة معى ذات مرة رفع رأسه وسألنى قائلا :

ألا تستطيع أن تخبرنى يا سيدى : بم يشعر من يموت تحت عجلات القطار ؟ ... ما مبلغ ألمه ؟ . . .

فباغتنى هذا السؤال ، وحاولت عبثاً إخفاء حيرتى ، فلم أتمالك أن قلت له : أظن أنه لا يشعر بشىء ، إنها ميتة سريعة . . .

فجهر بقوله فى تأكيد :

يقينى أنه يعانى أشد الآلام !...

« واحتقن وجهه وغارت تجاعيده أكثر من قبل ، واحمرت عيناه المربدتان ، وانتفخت عروق رقبته ، واضطرب تنفسه ؛ فاحترمت عاطفته المهتاجة ولم أجب ...

« ... جاء فى ليلة سفرى إلى القاهرة . . . فحيانى وجلس أمامى وهو ينهج متعباً من السير ، وبعد أن استراح قليلا بادرنى بقوله :

لقد قصدتك لحاجة ... فهل أنت قاضيها لى ؟ ...

فقلت وقد تحققت أن الرجل يعانى ضيقاً مالياً :

طلبك مجاب يا « شيخ عساف » ! ... كم تطلب ؟ ...

فنظر إلى متعجباً ، وقال :

لا أطلب نقوداً يا سيدى ! ...

– إذن ماذا ؟

– أتسمح لى بمرافقتك إلى « الزقازيق » غداً ؟

« ... وكان يتكلم بلهجة متزنة رقيقة ، وقد بدأ وجهه يشرق إشراقه القديم ، وأخذ بيدى وجعل يلاطفها فى إلحاح ، وهو يقول :

ألا تجيبنى إلى طلبى؟ ...

فقلت له ، وما زلت متحيراً :

أجيبك إليه إذا كان يسرك ...

فلمعت عيناه وقال :

يسرنى جداً ! . . .

« . . . وأخرجت ساعتى وقلت :

بقى على وصول القطار خمس دقائق ! . . .

فرفع « الشيخ عساف » رأسه وقد التمعت عيناه بوميض عجيب ، وقال وهو يستعد للقيام : هلم ! . .

« وقمنا إلى الرصيف . وبعد قليل سمعنا هدير القطار ، ثم رأيناه يهجم على المحطة هجوم الغازى المنتصر . وبينما كنت مشغولا مع الناظر والحمال

بإعداد الحقائب ، سمعت صياحاً عالياً مبعثه جلبة وهرج ، ثم شاهدت ازدحاماً على جهة من الرصيف وطرقت سمعى هذه الجملة :

لقد تهشم وتقطع إرباً إرباً . . .

« وجريت صوب الزحام ، واستطعت أن أرى تحت عجلات القطار دماً يتسايل وبقايا أثواب متناثرة ، وأشتاتاً من لحم آدمى . . .

والتفت حولى أتفقد « الشيخ عساف » فلم أعثر لشخصه على أثر ! . . »[١]

٤ — « سخرية الناى » و« يحكى أن . . » لمحمود طاهر لاشين[٢] :

هاتان هما المجموعتان اللتان تمثلان نتاج هذا الكاتب فى الفترة التى

---

(١) اقرأ القصة كاملة فى « فرعون الصغير » ص ٨٥ — ٩٤ .

(٢) ولد سنة ١٨٩٥ ونشأ بالقاهرة فى حى السيدة زينب ، فى أسرة متوسطة . وقد تلقى تعليمه الابتدائى بمدرسة محمد على ، كما تلقى تعليمه الثانوى بالمدرسة الخديوية ، ثم أتم دراسته العالية بمدرسة المهندسخانة العليـــا ، وعين مهندساً فى مصلحة التنظيم بالقاهرة ، — وظل يترقى فى السلك الوظيفى حتى وصل إلى درجة مدير عام . ثم أحيل إلى المعاش بناء على طلبه سنة ١٩٥٣ قبل السن القانونية بسنتين ، حيث أراد أن يتفرغ للأدب . . ولكنه مات سنة ١٩٥٤ .

وقد كان محمود طاهر لاشين مقبلا بدافع الهواية على الأدب الإنجليزى والفرنسى وبخاصة على النوع القصصى ، كما اتصل عن طريق المترجمات بالقصص الروسى . وكان إلى جانب ذلك على صلة بالأدب العربى فى نصوصه الجيدة . وقد جمع ذلك إلى موهبته فكان قصاصاً ممتازاً ، وأفاد من عمله كهندس تنظيم يطوف بأحياء القاهرة ويخالط الناس ويرى عن كثب مشكلاتهم .

وقد اتجه أولا إلى كتابة القصة القصيرة ، والتعليقات الفكهة وكان ينشرها فى مجلة « الفجر » التى كان من مؤسسيها سنة ٢٥ . ثم عالج الرواية بعد ذلك بسنوات . . وقصصه القصيرة المبكرة قد جمعها فى مجموعتين هما : « سخرية الناى » التى ظهرت أواخر سنة ٢٦ و « يحكى أن » التى ظهرت سنة ٢٩ وقد كتب بعد ذلك مجموعة أخرى نشرت سنة ١٩٤٠ باسم « النقاب الطائر » . أما نتاجه الروائى فتمثله « حواء بلا آدم » التى ظهرت سنة ١٩٣٥ .

اقرأ عنه فى : « فجر القصة » ليحيى حقى ص ٧٧ وما بعدها . وفى المقدمة التى كتبها يحيى حقى لمجموعة « سخرية الناى » التى طبعتها وزارة الثقافة سنة ١٩٦٤ وفى « القصة القصيرة » لعباس خضر ص ٢٠٣ وما بعدها .

يساق عنها الحديث ، وهما تحويان قصصاً عديدة ، تهتم فى المقام الأول بتشخيص بعض الأمراض الاجتماعية والقصد إلى علاجها ، ثم تكشف بعض العلاقات المنحرفة أو غير السليمة بين الرجل والمرأة ، فى مجالات المغامرات والحب والزواج . وقد غلب تشخيص الأمراض الاجتماعية والقصد إلى علاجها على المجموعة الأولى : كما غلب كشف العلاقات المنحرفة أو غير السليمة على المجموعة الثانية .

ففى المجموعة الأولى نرى قصصاً تدور حول أمراض اجتماعية مثل : « بيت الطاعة[1] » و« تعدد الزوجات[2] » و« الزواج بالأجنبيات[3] » وعاقبة السكر الذى يدمر العقل ويدفع بزوجة السكير إلى « قرار الهاوية[4] » وما إلى ذلك .

وقد جسم المؤلف أخطر الأمراض الاجتماعية — حينذاك — وهو داء التخلف والسلبية ، فى قصة « سخرية الناى[5] » التى سميت بها المجموعة . وهى تصور ألوان التعاسة التى كان يرزح تحتها المجتمع المصرى ، مما حمل البطل على اللامبالاة والسلبية ، حتى لم يعد يفرح لشىء ولا يحزن لشىء ، ولا يهتم بأى شىء ، وإنما هو يعيش يومه على هامش الحياة ، وحين يخلو إلى نفسه فى هدأة الليل ، يطلق نايه غير ملق بالا إلى الآخرين ، حتى ولو كانوا جيرانه الذين مات ابنهم وهو فى عمر الورد ، بعد عودته من أوربا حيث كان يدرس .

---

(١) انظر : سخرية الناى ص ٣٧ — ٤٧ .

(٢) انظر : سخرية الناى ص ٥١ — ٦٥ (قصة منزل للإيجار) .

(٣) انظر : سخرية الناى ص ٦٩ — ٧٩ (قصة الوطواط) .

(٤) انظر : سخرية الناى ص ٢١ — ٣٣ .

(٥) انظر : « يحكى أن » ص ٧ — ١٩ .

والمجموعة الثانية تضم قصصاً شتى وتتناول أشخاصاً عديدين ، ولكن يلفت النظر فيها تلك القصص التى تفضح العلاقات غير المشروعة . ومن ذلك قصة « يحكى أن [1] » التى سميت المجموعة باسمها ، وهى قصة الفتاة الغنية اللعوب التى تتخذ من زواجها من موظف ساذج فقير ستاراً لعبثها مع عشيقها .

ومنه أيضاً قصة « لون الخجل [2] » التى تدور حول موظف يخون زميله .

وقصة « القدر [3] » التى تجسم مأساة شاب متعلم ، يكتشف أخيراً أن أمه كانت تنفق على تعليمه من الاتجار بشرفها . ومنه أيضاً قصة « حديث القرية [4] » التى تمثل تحايل معاون إدارة على الوصول إلى أهدافه الجنسية الرخيصة ، من امرأة إسكافى من أهل إحدى القرى ، حيث يجعله فى وظيفة حاجب ، ثم يتخذ من زوجته خادماً فى الظاهر وخليلة فى الباطن ، وتنتهى الجريمة بجريمة أخرى ، حين يكتشف الحاجب السر : فيقتل غريمه والضحية معاً .

وفى المجموعة إلى جانب تلك القصص الكاشفة للتحايلات الجنسية ، طائفة من القصص التى تتعرض لبعض الارتباطات الزوجية غير السليمة . مثل قصة « ولكنها الحياة [5] » التى تعرض موقف الصديق الذى لايرى بأساً من الزواج بأرملة صديقه . ومثل قصة « الزائر الصامت [6] » التى تدور حول فتاة

---

(١) انظر : « يحكى أن » ص ٣٨ — ٤٧ .

(٢) انظر : « يحكى أن » ص ٧٩ — ٨٩ .

(٣) انظر : « يحكى أن » ص ٦٠ — ٦٨ .

(٤) انظر : « يحكى أن » ص ٦٠ — ٦٨ .

(٥) انظر : « يحكى أن » ص ٢٠ — ٢٧ .

(٦) انظر : « يحكى أن » ص ٣٣ — ٣٧ .

يزوجها أبوها من شاب يعيش هو وأمه على الإيمان بالسحر . ومثل قصة « ألو . . .[1] » التى تحكى حكاية رجل يتزوج امرأة لا تناسبه ، طمعاً فى ميراثها الكبير ، الذى ينتظر أن يؤول إليها بعد موت والدها ، ولكن هذا الرجل يضيق بها ويستبطئ انتقال الميراث إليها ، فيطلقها . وفى اليوم نفسه يموت أبوها وترث ما كان يحلم به الزوج الطامع .

ثم فى المجموعة بعض القصص التى تقوم على الفكاهة ، وتومئ فى الوقت نفسه إلى عيب اجتماعى ، مثل قصة « الشاويش بغدادى[2] » التى ترسم صورة ضاحكة للعسكرى الذى يقف فى ميدان باب الخلق متحايلا على سلب النقود من الباعة . ومن هذا اللون قصة « الشيخ محمد اليمانى[3] » التى تقدم شخصية الدجال الذى يدعى أنه مجذوب من أهل الباطن . . ومن هذا اللون كذلك قصة « ماذا يقول الودع[4] » التى تدور حول ضاربة ودع تكتشف أن لها ضرة ، فتتحايل حتى تتصل بها وتقرعها بما شاءت من توبيخ ، دون أن تعرف الضرة من أمر هذه المرأة إلا أنها ضاربة ودع تقول ما ترى أمامها .

وتتسم قصص محمود طاهر لاشين من الناحية الفنية ، ببراعة التصميم ، والدقة فى رسم الجو وربطه بالأحداث والشخصيات ، واستخدام الرمز أحياناً لتعميق الإحساس وتأييد الفكرة[5] .

---

(١) انظر : « يحكى أن » ص ٦٩ — ٧٣ .

(٢) انظر : « يحكى أن » ص ٢٨ — ٣٢ .

(٣) انظر : « يحكى أن » ص ٧٤ — ٧٨ .

(٤) انظر : « يحكى أن » ص ١١٣ — ١١٨ .

(٥) انظر : فجر القصة ليحيى حقى ص ٨٣ — ٨٥ ، ٩٨ — ١٠٠ وانظر : القصة القصيرة لعباس خضر ص ٢٢٤ — ٢٢٥ وانظر مثالا للرمز الجيد فى نهاية قصة « حديث القرية » التى سيرد جزء منها — متضمناً لهذا الرمز — فى آخر هذا الحديث الخاص بقصص لاشين .

وروحه تميل إلى الفكاهة والدعابة والتعليقات القريبة من« القفشات» .

أما من الناحية اللغوية فتمتاز قصص لاشين بجمال الأسلوب ، الذى يصل أحياناً إلى حد الجزالة ، بل إلى حد أن تأتى بعض عباراته نثراً لشطر من الشعر . . وهذا كله فى السرد والوصف ، أما فى الحوار ، فهذا الكاتب يؤثر العامية تماماً ، بل إنه يجنح إلى كلمات وتعبيرات منها فى غير الحوار ؛ حين يكون ذلك أقرب إلى رسم الجو أو دقة الوصف أو أداء الفكاهة[1] .

وربما كان فى هذا الجزء من قصة « حديث القرية » ما يمثل نزعة طاهر لاشين وأهم خصائصه الفنية . . يقول المؤلف بعد أن بدأ القصة بالحديث عن ذهاب الراوى إلى قرية بناء على دعوة صديق له ، وذكر أنه ابتهج أولا بلقاء الطبيعة ، ثم اغتم بمشاهدة حال الفلاحين ، وأنه فى لقاء بهم فى المصلى أخذ يصارحهم بشظف عيشهم ويرسم لهم الطريق ليصلحوا من أمورهم لو أرادوا . وكان ذلك بمحضر من الشيخ « محسن » مأذون القرية ، الذى صرفهم عن هذا الحديث الجاد بألوان من التخدير المعوق للإرادة ، وأخذ يسرد لهم قصة « عبد السميع » على هذا النحو :

« — عبد السميع هذا كان — ولا مؤاخذة — إسكافى . . وكان يعيش على قفا من « يرقع لهم » .

(وضحك لنكتته فانهمرت الضحكات من كل صوب) ولكن لم يرض بما قسم الله له . . وأراد . . .

---

(١) انظر : فجر القصة ليحيى حقى ص ٨٥ ، ٨٧ والقصة القصيرة لعباس خضر ص ٢٢٥ — ٢٢٧ . وتأمل روحه الفكهة ودعابته اللطيفة وتعليقاته اللاذعة ولغته القصصية ، فى النموذج الذى سيختم به هذا الحديث عن قصص لاشين .

(وهنا صفق تصفيقة ذات مقطع وأكد تأكيداً للكلمة) أن يرفع نفسه إلى درجة لم تكتب له فى الأزل .

صوت : الناس الأقدمين قالوا : الطمع يذل من جمع .

— استدرجه الله والله خير الماكرين . . فبعث إليه بمعاون إدارة ؛ وهو شاب أعزب ممن باعوا الآخرة بالدنيا ، فعين عبد السميع فى وظيفة حاجب خصوصى له فى المركز ، وفتح له بابه ، وأغدق عليه النعمة ، فأصبح عبد السميع من سكان البندر ، ويلبس الجاكتة والطربوش ، ويمشى فى الأرض مرحاً ، مع أن الله سبحانه وتعالى قال : « ولا تمش فى الأرض مرحاً ، إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولا » .

فاشتبكت أصوات الفلاحين يرددون : « جل من هذا كلامه » وتتابعت الزفرات . . وساد الصمت هنيهة ترقرقت فيها أنغام الناى البعيد حزينة متتابعة .

— الوظيفة والنعمة لم يُقصد بها عبد السميع ، وإنى أستغفر الله مما سأقول . المقصود بالذات هى امرأة عبد السميع ، فهى رغم فقرها غاية فى الجمال كما تعلمون . وكان معاون الإدارة كثيراً ما يراها بجانب عبد السميع . . . فزين للزوج أن يجىء بها معه لتكون تحت عينيه ، ولتقوم بشئون المنزل ، لأن المعاون كان أعزب ، وتم للسيد مراده . . وعبد السميع ، هل نفعه سعيه ؟ حاشا وكلا ، فإنه بعد مدة من الزمن تسلط عليه الوسواس .

— يا لطيف . . . يا لطيف .

— وركبه الهم . .

— يا حفيظ . . يا حفيظ . .

— وأصبح لا يهنأ له حال ولا يهدأ له بال . .

ثم ترك المأذون سامعيه يبدون تأثرهم بمختلف العبارات ، ومد يده إلى جرة كروية من الفخار فيها ماء ، وأخذ يرشف منها ويحدث أعلى شوشرة تتيحها هذه العملية . وأسرع أقربهم إليه فأعاد الجرة مكانها ، بينما كان الشيخ محسن يسحب من جيبه منديلا كبيراً ؛ ربعه يصلح لأن يكون منديلا كبيراً. وبعد أن تجشأ واستغفر الله ، مسح فمه وهو يتمتم بحمد الله . وبعد أن أعاد المنديل إلى مأواه ، وبعد أن داعب لحيته ما شاء استطرد فقال :

– وكيف يهدأ البال وقد جدت فى الأمور أمور . . امرأة الإسكافى المسكينة التى كانت تغنى فى الموالد وتتصدقون عليها . . يا سلام . . يا سلام . . أصبحت الآن تأمر وتنهى ، ولا تجد من تظهر عليه سيطرتها غير زوجها . (أصوات حسرة . . ودهشة وغضب) فإذا نهرها زوجها يوماً أسرعت إلى سيدها باكية مولولة ، فينهر سيدها الزوج ويصفه بأنه فلاح لا يعرف قيمة المرأة . .

– لا حول ولا قوة إلا بالله .

– وكان المسكين يشكو إلىّ حاله ، فأنصحه بأن يترك ما ليس له إلى ما خلق له . .

ولكنه كان كالغريق . . وهكذا إلى أن أصبحت الحال واضحة لا شك فيها ، وصار يذوق من الغيرة ناراً ذات لهب . . مشرد الفكر ، دائم الحزن ، لا تهنأ له يقظة ولا نوم . ومع ذلك لم يكن يستطيع أن يخرج نفسه من هذا الجحيم .

أولا كان يعز عليه أن يترك النعمة التى تهيأت له . .

ثانياً كان الشيطان يلعب بعقله ، فكلما جزم بحقيقة الأمر وسوس له

الوسواس بأنه فلاح حقيقة ، وأن عيشة التمدن هى كما يرى ، فتتخدر أعصابه ويستكين .

أصوات : الله يقطع التمدن ويوم ما سمعنا على اسمه . . .

— واستمر الحال على هذا المنوال حتى جاءت الليلة الفظيعة ، فى تلك الليلة أمر حضرة المعاون عبد السميع أن يجيء إلى العمدة . . هنا . . برسالة ، وأن يعود بالرد ، لافى الحال بل فى الصباح .

وهنا قال أحد السامعين فجأة : « عجايب » . . وكان لوقعها ما يشبه المجون ، فضحك الباقون ضحكات قصيرة . . .

— أخذ عبد السميع طريقه على جسر السكة الحديد ، وكان يفكر فى حاله ، والشك يملأ قلبه . وكان القمر يضيء له الطريق . وفى أثناء سيره أبصر بين القضبان قطعة من الحديد بطول الذراع — رأيتها بعينى — فأخذها ، وما كاد يتبين ثقلها حتى تملكته الرغبة فى أن يعود (. . ويؤكد أنه حاول التغلب على هذه الرغبة فلم يستطع ، كأن قوة خفية من الله تعالى كانت تجره إلى الوراء) . وأخيراً عاد إلى البيت فوجده مظلماً ، ففتح الأبواب باحتراس ، حتى وصل إلى غرفة سيده ، فرأى والعياذ بالله . . رأى سيده فى مكان الزوجية من امرأته .

فضج السامعون بالتأفف والاشمئزاز ، ولجأوا إلى الله بطلبات لا تحصى . .

— وكانا عند دخوله نائمين ، فهوى عبد السميع بقطعة الحديد على رأسيهما فماتا فى الحال .

أصوات تحبيذ واستحسان .

— على أنه لم يكتف بذلك ، فاستمر يضربهما حتى فتت رأسيهما ،

لدرجة أن حضرات المحققين وجدوا أجزاء من المخ . . من المخ والعياذ بالله لاصقة بالحائط .

أصوات استحسان واشمئزاز فى وقت واحد .

وسادت فترة صمت خلا الجو فيها لأصوات الضفادع ، لأن صوت الناى كان قد سكت .

– والعجيب الغريب أنه بعد أن شفى غليله ، جاء بعدة الشاى ، وبات طول الليل إلى جانب الجثتين ، يشرب ويلخن . . .

وفى الفجر أخذ عبد السميع قطعة الحديد ، وذهب إلى المركز ، وهناك باح بكل ما جرى . .

ثم تناول الشيخ الجرة ورشف منها على نحو ما تقدم ، ثم قال : « فيا أولادى، الدنيا عبادة ، لا إرادة ، والخير فيما اختاره الله » !

وتأهب للقيام بدعوى أن حضرة العمدة وكثيراً من الأعيان فى انتظاره ، فأقبل عليه الفلاحون بنفوس مطمئنة راضية ، يقبلون يده ، ويحمدون الله على « نعمة الستر » .

وآثرنا البقاء – صديقى وأنا – فتركوا لنا المصباح ، وقنعوا بأن يتبعوا فقيهم فى الظلام . . »[1]

٥ – « صندوق الدنيا و« خيوط العنكبوت» و« فى الطريق » للمازنى [2] :

هذه هى الأعمال التى تحوى أهم ما للمازنى من نتاج فى القصة القصيرة ،

---

(١) اقرأ القصة كاملة فى : « يحكى أن » لمحمود طاهر لاشين ص ٦٠ – ٦٨ .

(٢) ولد المازنى بالقاهرة سنة ١٨٨٩ ، وقد توفى والده المحامى الشرعى وهو صغير ، فألحقته أمه بالمدرسة الابتدائية . . وحين أتم الدراسة بها انتقل إلى المدرسة الثانوية ، ثم التحق بالمعلمين العليا بعد إتمام دراسته الثانوية . وكان قد حاول دخول كلية الطب ولكنه صرف عنها بسبب فزعه=

خلال الفترة التي نعرض لأدبها . ويغلب على هذا النتاج القصصي : النزوع إلى تقديم قطاعات من الحياة الأسرية المصرية ، بما تتضمنه من تناقضات ومفارقات ونوادر ، ثم عرض صور للحالات النفسية المتصلة بالعاطفة أو المتعلقة بالجنس ، وأخيراً رسم لوحات لبعض الشخصيات المحلية البسيطة أو الطريفة .

فالعمل الأول « صندوق الدنيا[1] » ليس كله قصصاً قصيرة ، بل فيه بعض هذه القصص مع بعض المقالات القصصية ، والصور الوصفية . وقد كان المازني يجيد هذين اللونين الأخيرين إلى حد كبير .

= من منظر المشرحة . كذلك كان قد حاول دخول الحقوق ولكن العجز عن المصروفات أقعده عن الحقوق كذلك . وبعد تخرجه من المعلمين سنة ١٩٠٩ عين مدرساً بالسعيدية ثم الخديوية ثم نقل إلى دار العلوم ، ثم استقال من العمل الحكومي وعمل في بعض المدارس الحرة حيناً . وأخيراً ترك التدريس وتفرغ للصحافة والأدب .

وكان قد اتجه إليهما منذ وقت مبكر حيث كان ينشر بعض النقد في صحيفة عكاظ منذ سنة ١٣ ، وحيث كان أحد رواد اتجاه شعري متميز هو الاتجاه التجديدي الذهني ، الذي أسهم فيه بنتاج شعري مثله ديوانه ، كما أسهم فيه بالمشاركة في كتاب الديوان الذي أخرجه مع العقاد سنة ٢١ . واتجه المازني بعد فترة إلى أدب المقال والقصة ، وكتب في عدد من الصحف والمجلات ، مثل عكاظ والبيان والبلاغ والرسالة . ومن أهم كتبه : حصاد الهشيم سنة ٢٤ ، وقبض الريح سنة ٢٧ ويحويان جملة من مقالاته . ثم صندوق الدنيا سنة ٢٩ وخيوط العنكبوت سنة ٣٥ وفي الطريق سنة ٣٧ ، وتلك المجموعات أكثرها قصص قصيرة إلى بعض المقالات ذات الطابع القصصي . واتجه المازني إلى الرواية أيضاً ، فأخرج إبراهيم الكاتب سنة سنة ٣٢ ، ثم إبراهيم الثاني بعد ذلك بسنوات . غير أن مجموعات قصصه القصيرة ظلت أكثر . وله في الفن القصصي عموماً غير ما تقدم : « ميدو وشركاه » ، و « عود على بدء » ، و « ثلاثة رجال وامرأة » ، و « ع الماشي » و « من النافذة » . وله مسرحية بعنوان « بيت الطاعة » كما له مترجمات منها « قصة ابن الطبيعة » للكاتب الروسي « هاتزيبا شيف» ومسرحية الشاردة لـ « جالزورثي » . ومختارات من القصص الإنجليزي . وقد كرم المازني فاختير عضواً بالمجمع اللغوي . ومات سنة ٤٩ . اقرأ عنه في أدب المازني للدكتورة نعمات فؤاد ، وفي مقالات عن إبراهيم المازني للدكتور محمد مندور ، وفي الأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف .

(١) نشر للمرة الأولى سنة ١٩٢٩ .

ومن قصصه القصيرة فى هذه المجموعة ، قصة « عودة الحجاج[1] » التى يحكى فيها حكاية سيدة عجوز ، قد مات عنها زوجها فى الأراضى المقدسة ، فذهب بعض عقلها من الصدمة ، وأصبحت تنتظر عودته كل عام فى موعد عودة الحجيج ، والناس الطيبون من جيرانها يساعدونها على أمرها ويشاركونها فى إقامة الزينات وإعداد الطعام وتوزيع الشراب فى إحدى ليالى العودة ، حتى تهدأ نفساً وتسعد خيالا ، وتقر مع أحلامها إلى ليلة أخرى من العام القادم .

ومن صوره الوصفية فى المجموعة نفسها ، صورة « حلاق القرية[2] » الذى صور المؤلف حقيبته مخلاة من هذه التى تعلق للحيوانات ببعض الطعام، وجعل مقصه كهذا المقص الذى يستخدم فى قص الحمير، كما جعل موساه سكين بصل تسلخ أو تجرح ولكنها لا تحلق . ثم صور نفسه وقد أضجعه الحلاق كخروف تحت ثقل جزار، حتى تمت العملية بجراح ودماء ، ثم « بطشت » وماء لغسل ما سال من وجه الضحية فى هذه المذبحة .

ومن خير النماذج لما ضم هذا الكتاب من مقالات قصصية . « أبو الهول وتمثال مختار[3] » ذلك المقال الذى يحاول المؤلف فيه نقد فكرة التمثال وتكوينه الفنى ، ويودع هذا المقال حواراً بينه وبين رجل ساذج ، تتضح من خلاله — بطريقة ضاحكة — أهم المآخذ التى يأخذها الكاتب على هذا العمل الفنى .

وأما العمل الثانى « خيوط العنكبوت[4] » فهو كسابقه ، يضم إلى القصص القصيرة مقالات قصصية وصوراً وصفية ، وإن كانت هذه وتلك أقل

---

(١) انظر : « صندوق الدنيا » ص ١٣٣ — ١٤٢ .
(٢) انظر : « صندوق الدنيا » ص ٧١ — ٧٤ .
(٣) انظر : « صندوق الدنيا » ص ٤٣ — ٥٤ .
(٤) نشر للمرة الأولى سنة ١٩٣٥ .

فى المجموعة الثانية منها فى المجموعة الأولى . ومن خير نماذج القصص القصيرة التى تضمنتها « خيوط العنكبوت » قصة « شفته الوارمة[1] » التى تدور حول رجل تعود أن يعربد فى بعض البيوت غير النظيفة ، ثم يعود ليلا إلى زوجته وابنته الصغيرة ، وكأن شيئاً لم يكن ، إلى أن أصيب ذات ليلة بعضة من بعض رفيقاته أثناء معابثة ماجنة ورمت شفته بشكل واضح ، فلما عاد إلى بيته وسألته زوجته عما أصابه ، زور لها قصة صدام وقع له وهو عائد إلى البيت ، حيث ارتطمت عربة بالسيارة التى كان هو أحد ركابها ، مما تسبب عنه اندفاعه بعنف إلى ظهر المقعد الذى أمام مقعده وارتطام شفته به . ولولا لطف الله لكان فى عداد الموتى . وتصدق الزوجة ، وتستعيذ بالله من هول ما حدث ، وتحمد المولى على السلامة والستر ، وتقدم للرجل طفلتها التى تناغى أباها فى براءة. وهنا يثوب إلى رشده ، ويخجل من نفسه ، ويتمتم بأن هذه الطفلة أوشكت أن تفقد أباها .

ومن خير صوره الوصفية فى هذه المجموعة صورة « الساحر[2] » التى يرسم فيها المازنى صورة مهرج من هؤلاء الذين يطوفون بالحارات لإضحاك الأطفال ونيل بعض الإحسان ، ويبين كيف توهم بعض الأطفال أنه ساحر ، نظراً لملابسه ولحيته وعصاه وغريب تصرفاته ؛ ثم يوضح اكتشافهم أمره فيما بعد ، حتى تحولوا من الخوف منه والفرار عنه ، إلى السعادة به والالتفاف حوله .

ومن خير المقالات القصصية فى المجموعة نفسها مقال « فى الحياة والموت[3] » .

---

(١) انظر : خيوط العنكبوت ص ٤٢٤ — ٤٣٢ .

(٢) انظر : خيوط العنكبوت ص ٣٤ — ٤٠ .

(٣) انظر : خيوط العنكبوت ص ٣٥٣ — ٣٥٩ .

الذى يعرض فيه المؤلف بعض انطباعاته وأفكاره عن الموت والحياة ، ويورد خلال ذلك بعض النوادر المتصلة بما يقول .

وأما العمل الثالث « فى الطريق[1]» فكله – تقريباً – قصص قصيرة ؛ وهو أكثر تمثيلا لخصائص فن المازنى القصصى ، من قصص العملين السابقين.

فى المجموعة تبرز القصص التى تقدم قطاعات من الحياة الأسرية المصرية ، بما تتضمنه من تناقضات ومفارقات ونوادر ، وفيها القصص التى تعرض صور الحالات النفسية المتصلة بالعاطفة أو المتعلقة بالجنس، وفيها بعد ذلك لوحات لبعض الشخصيات المحلية البسيطة أو الطريفة .

ومن النوع الأولى قصة « العقد الضائع[2] » التى تدور حول أفراد أسرة يرهقون أنفسهم بالبحث عن عقد ربة البيت الذى اختفى فجأة ، وفى البيت ضيف . وبعد اتهامات ومجادلات ومشادات ، يكتشف أخو صاحبة العقد أن العقد داخل كسرة « بنطلونه » ، ويبدو أنه كان قد سقط فيها خلال عودتهم من السفر فى اليوم السابق حين عادوا على عجل وفى ظرف فيه بعض الارتباك ...

ومن ذلك أيضاً قصة « الذى يضحك أخيراً[3]» التى تدور حول أسرة أخرى تأتيها برقية بأن زوج البنت فيها قد اصطدمت عربته وهو مسافر إلى الإسكندرية ؛ فتسرع الزوجة والأم بالسفر فى لهفة ، ولكن هذا الزوج يعود ، وليس به أى شيء ، ويكذب أنه أرسل أية برقية ، فيتأكد

(١) نشر للمرة الأولى سنة ١٩٣٧ .

(٢) انظر : « فى الطريق » للمازنى ص ٤١ – ٥٦ .

(٣) انظر : « فى الطريق » للمازنى ص ١٣٧ – ١٥٢ .

صهره أن المسألة مكيدة ، وأن فخاً نصب للزوجة وأم الزوج ، فيسرع الصهر وأخوه مع الزوج بالسفر فى عربة خاصة إلى الإسكندرية ويلحقون بالزوجة ومن معها ، ويكتشف الجميع أخيراً أن البرقية لم تكن لهم ، وإنما كانت لجيرانهم الذين يشترك رجلهم مع صاحب البيت فى الاسم .

ومن النوع الثانى : قصة « التدريب الأول[1] » التى تدور حول تحايل شاب على نيل بغيته من فتاة بتعليمها قيادة السيارة ، وتشرح الحالات النفسية لكل من البطلين خلال التدريب ، وما يدور أثناءه من تقارب وأحاديث .

ومن النوع الثانى كذلك قصة « الجارة[2] » التى تصور صراعاً نفسياً لرجل جالس فى السينما وبجانبه فتاة ، فنفسه تحدثه بمبادأتها ، وعقله يرده عن التورط فى خطأ يجلب عليه الشر ، وبعد معاناة طيلة العرض ، يتم التعارف بينهما بطريقة سهلة ، حيث يفسح لها الطريق بعد انتهاء الفيلم فتشكره ويواصلان الحديث ويخرجان معاً .

ومن النوع الثالث ، قصة « التائه[3] » التى تقدم لوحة لطفل يضل بيته بعد أن يمضى فى الطريق متلهياً بما يرى من دكاكين وغرائب . ومن هذا النوع أيضاً قصة « يعملها الصغار[4] » التى ترسم لوحتين ، الأولى لأب سكير فاسق ، يعود إلى بيته مخموراً ، ولا يتورع عن مغازلة الغاديات والرائحات . والثانية لابنه « الشقى » الذكى ، الذى يستخدم ذكاءه وشقاوته فى إصلاح حال

---

(١) انظر : « فى الطريق » للمازنى ص ١ — ٨ .

(٢) انظر : « فى الطريق » للمازنى ص ٥٧ — ٦٥ .

(٣) انظر : « فى الطريق » للمازنى ص ٤٢ وما بعدها .

(٤) انظر : « فى الطريق » للمازنى ص ٣٩٥ وما بعدها .

أبيه ، فيدبر له الحيل ، بل « المقالب » حتى يكف عن الشراب ويتوب عن العبث .

وأهم ما تتسم به قصص المازنى من الناحية الفنية : عدم العناية كثيراً بالبناء القصصى ، حيث تختلط بعض القصص بعناصر غريبة عن الفن القصصى ؛ كأن يكثر المؤلف من إدارة الحديث حول نفسه بطريقة تجعل من بعض القصص ما يشبه الذكريات الشخصية أو الملاحظات العارضة ؛ أو يورد تعليقات كثيرة ، أو يقحم أفكاراً لا يتطلبها السياق[1] .

على أن تلك المآخذ جميعاً تقابلها موهبة المازنى الفنية ، وروحه الشفافة ، وفكره العميق ، وثقافته الواسعة ، وسخريته اللاذعة ، فهو قادر بكل ذلك على تجسيم المفارقات واستبطان الأحاسيس ، وسبر أغوار النفس ، والتعبير عن الروح المصرية ، فى سخريتها وخفة ظلها[2] .

ولغة المازنى فى قصصه من خير ما عرف الأدب العربى الحديث فى هذا الباب ؛ فهى لغة عربية جميلة فى غير تجمل ، قوية فى غير ثقل ، بسيطة دون ترخص . وهى فى الحوار — كما فى الوصف والسرد — تؤثر اللفظة العربية الفصحى الملائمة ، التى تتفاوت فخامة وبساطة بتفاوت الموقف أو الجو أو المتحدث ، وقد تصل فى بساطتها إلى أن تشبه العامية ، وما هى بالعامية . وقد تتضمن لغة المازنى فى قصصه قليلا من العامى أو غير العربى ، حين يحتم ذلك الموقف أو رسم الجو أو بعد من أبعاد الشخصية .

وإذا صح أن يقرب جزء من قصة أبرز خصائص الكاتب وأهم سمات

---

(١) انظر : محاضرات عن إبراهيم المازنى للدكتور محمد مندور ص ٤٦ .

(٢) انظر : محاضرات عن إبراهيم المازنى للدكتور محمد مندور ص ٤٧ ، والفن القصصى للدكتور محمود شوكت ص ٢١٦ — ٢١٧ .

نزعته ، فهذا الجزء من قصة « الجارة » يمكن أن يقوم بهذا بالنسبة للمازنى .. وهى قصة يصور فيها المؤلف العالم النفسى لرجل جالس فى السينما وبجواره حسناء . وفى هذا الجزء يقول المازنى على لسان البطل :

« . . . ثم جلست وبدأت أتلفت ، فما راعنى إلا أن الفتاة جالسة إلى جانبى ولا أدرى لماذا فزعتُ ، وكان من المعقول أن يسرنى هذا ؛ لأنه يتيح لى فرصة جديدة ، فقد تلتقى يدى بيدها ؛ أو تقع رجلى على رجلها ، فأعتذر بأدب ، وأعرب لها عن الأسف ، فيفتح باب الكلام الموصد ، أو تُضحكنا « شيرلى » بنكاتها أو بحسن أدائها فألتفت إلى جارتى فأراها تضحك مثلى ، ويمنعها السرور فى هذه اللحظة السعيدة أن تعبس أو تقابلنى بالجفوة ؛ ولكنى فزعت كما قلت ، ولم أشعر بسرور ، وإنما كان فزعى لأنى توقعت أن أعجز عن اغتنام هذه الفرصة الطويلة — وهى إذا ضاعت لا يمكن أن تعود — فأروح أوسع نفسى بعد ذلك تأنيباً وتقريعاً وذمًّا وهجاء . وأدرت عينى فى المكان لأرى هل فيه من يعرفنى ، أو على الأصح من أعرفه أنا . . فإن من عوامل التشجيع أن يشعر المرء أنه غير معروف ، وخجل المرء ممن يعرف أقوى من خجله ممن لا يعرف فى مثل هذه المواقف . . على أنى لست على يقين من هذا ، فقد يكون وجود الإخوان دافعاً إلى الجرأة والإنسان لا يسره أن يعرف أصدقاؤه أنه جبان .

« ولم أر وجهاً أعرفه فأخرجت سيجارة وأشعلتها ، ورحت أدخن ، وخطر لى وأنا أفعل هذا أنه يحسن أن أستأذنها ، فلعلها لا تحتمل الدخان ، وهذا أدب لا ضير منه ، ثم إنه مألوف . ولكن الوساوس لم تترك لى راحة ، فقد قلت لنفسى إنى أستطيع أن أستأذن أى فتاة أخرى فلا تستغرب ولا تستريب ، أما هذه فإنها خليقة أن تتوهم أنى أتحكك بها وأحتال للكلام معها . . ثم

عدت فقلت لنفسى إنى أريد أن أكلمها وما أظن بها إلا أنها تعرف ذلك . . نظرتى إليها تشى بهذه الرغبة . . ولما ذا لا أكلمها . . ومن يدرينى أنها لاترغب فى كلامى . . ولكن ما ذا بالله يدعوها إلى الرغبة فى قزم دميم الخلقة مثلى . . سخافة . . كلا لست دميما إلى هذا الحد المنفر . . ثم إن رأى المرأة فى الجمال غير رأى الرجل . . أو . . هـو . . هـو . لقد وصلنا إلى الكلام فى الجمال . . أما إنى والله لسخيف .

« وضحكتُ .. فالتفتتْ إلىّ مستغربة ، فليس من المألوف أن يضحك العاقل وحده ، ومن غير أن يكون هناك ما يوجب الضحاك . فلها العذر إذا كانت قد استغربت . . ووجمت أنا ، وخيل إلى أنها تنحت قليلا ، ومن المحقق على كل حال أنها لمست طرف المعطف ، وكان متدلياً فجعلتْه على فخذها . فسخطت على نفسى ، وصببت وجهى فى قالب صارم من الجد وجعلت عينى إلى الستار لا أحولها عنه .

« وبدأت الرواية ، ووضعت كوعى على المسند — عفواً — وكانت كفها عليه أيضاً فلمسها كمى ! فجذبت يدى وتمتمت بألفاظ اعتذار لم أسمعها أنا فكيف بها ؟ . ولم يسعنى إلا أن أضع يدى على ساقى . ولم أعد أرى أو أسمع شيئاً من الرواية . وكانت نفسى تقول لى بصوت غليظ فيما أحس : « إنك بليد .. هذا أنت . . وحمار أيضاً . . أين جرأتك . . لماذا تجفل من هذه الفتاة الوديعة التى تتوقع منك أن تكلمها ، والتى وطنت نفسها على ذلك واستراحت إليه ؟ هل بلغ من سخافتك وجبنك أن تتوقع أن تبدأك هى بالكلام ، اجترئ ياشيخ . . لقد كان أجدادك الأولون يخطفون النساء خطفاً ، ولا يبالون شيئاً ، وكان النساء يسرهن ذلك ، وقد ذهب زمان الخطف بالقوة ، ولكنه بقى ،

وسيظل باقياً . إن المرأة تنتظر من الرجل أن يهاجمها . . بالكلام على الأقل . . . » .

فقلت لها : « استحى يا نفس . . إننا فى السينما وهذا الكلام . . هذا التحريض على الأعمال الفاضحة لا يليق . . إننى رجل متمدين ولست وحشاً كما كان آبائى . . » .

فسخرت منى نفسى وضحكت . . نعم ضحكت الملعونة ضحك السخر والزراية . . فكدت أجن ، ولكنها لم تعبأ بذلك وذهبت تقول :

« ابن المدنية . . سبحان الله العظيم . . وهل المدنية تمنع أنك إنسان وأن شعورك بالمرأة هو نفس شعور جدك الأعلى الذى كان يسكن الكهوف والغيران . . أو تخشى أن تغضبها بالتطفل عليها . . فاعلم أن المرأة إنما يغضبها أن ترى الرجل بليداً جباناً . . هذه هى يدها على مسند الكرسى فضع يدك عليها . . نعم لاتخف . وماذا تخاف . . إنها لن تأكلك بل ستترك كفها تحت كفك وتنعم بملامستك لها . . أدن ساقك من ساقها . انقل إليها بعض الحرارة التى فى جوفك . . قرب فمك من خدها . . يا له من خد أسيل . . هل رأيت أحلى منه . . دع أنفاسك تصافح هذا الخد . . قد انتهى الفصل الذى لم تر منه شيئاً ، وأضيئت الأنوار ، فادع هذا البائع واشتر منه قطعتين من الشكولاتة المثلوجة وقدم لها واحدة وتبسم . . تبسم ياشيخ . . هل أنت قطعة من جليد القطب الشمالى . . ألا تعرف كيف تبتسم . . سبحان الله العظيم . . إنك تخيب ظنى . . وتالله ما أشقانى بك . . لماذا رمانى الله بك . . ماذا جنيت حتى يضع هذه النفس القوية فى ذلك الكيان البليد . . رح ياشيخ . . أعوذ بالله . . » .

« ولكنى استحييت أن أفعل شيئاً مما تشير به هذه النفس ، فظلت تقرعنى طول الفصل الثانى ، وتفسد على قصة الفتاة « شيرلى » فصحت بها — فى سرى طبعاً — « هل جئتُ إلى هنا لأتلقى منك درساً فى السلوك . . سلوك المتوحشين ؟ . أو لا يمكن أن أستريح منك لحظة ؟ . . إذن فاعلمى أنى لن أصنع شيئاً مما تأمرين ، وقولى ما شئت بعد ذلك فلن أصغ إليك ... »[1] .

٦ — « عهد الشيطان » لتوفيق الحكيم[2]

إذا كان القصاصون السابقون قد سلكوا دروب المجتمع لحل مشكلاته والتعاطف مع شخوصه وعلاج أدوائه ، وإذا كانوا قد نزعوا فى تناولهم الفنى نزعة واقعية تحليلية ، فإن توفيق الحكيم قد سلك مسلكاً مغايراً للمسلك

---

(١) اقرأ القصة كاملة فى : « فى الطريق » ص ٥٧ — ٦٥ .

(٢) ولد فى الإسكندرية سنة ١٩٠٢ ، وتلقى تعليمه الابتدائى فى دمنهور ، أما الثانوى فقد تلقاه فى القاهرة ، ثم التحق بمدرسة الحقوق ، وحصل على الليسانس ، وسافر بعد ذلك إلى فرنسا لإتمام الدراسة العليا فى القانون . ولكنه عكف على قراءة الأدب والاتصال بالمسرح فلم يتم دراسته التى سافر من أجلها ولكنه تزود من الأدب والفكر بأخصب زاد . . وبعد عودته عين وكيلا للنائب العام وظل فى هذه الوظيفة من سنة ١٩٣٠ إلى ١٩٣٤ ، حين عين رئيساً لقلم التحقيقات بوزارة المعارف ، ثم اعتزل خدمة الحكومة فترة تفرغ خلالها للنتاج الأدبى ثم عين مديراً لدار الكتب فعضواً متفرغاً بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون ، فمندوباً للجمهورية العربية المتحدة فى منظمة اليونسكو بباريس ، ولكنه عاد بعد أشهر من هذه الوفادة وآثر البقاء فى منصبه فى مجلس الفنون .

وقد بدأ اتصال الحكيم بالأدب والمسرح منذ شبابه المبكر وقبل أن يسافر إلى فرنسا ، ولكن كتاباته فى هذه المرحلة كانت كتابات مبتدئ . أما كتاباته التى تألق معها اسمه ودخل فى عداد الكتاب الكبار فهى : « أهل الكهف » سنة ١٩٣٣ ، و « عودة الروح » سنة ١٩٣٣ و « شهر زاد » سنة ١٩٣٤ و « أهل الفن » سنة ١٩٣٤ و « محمد » سنة ١٩٣٦ و « مسرحيات توفيق الحكيم » فى مجلدين سنة ١٩٣٧ و « يوميات نائب فى الأرياف » سنة ١٩٣٧ و « عهد الشيطان » سنة ١٩٣٨ و « عصفور من الشرق » سنة ١٩٣٨ و « تحت شمس الفكر » سنة ١٩٣٨ و « تاريخ حياة معدة » سنة ١٩٣٨ ثم تتابعت بعد الحرب الثانية كتب الحكيم ومسرحياته » . اقرأ عنه فى : « توفيق الحكيم للدكتورين إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجى » و « مسرحيات توفيق الحكيم » للدكتور محمد مندور ، وفى « زهرة العمر » لتوفيق الحكيم .

الذى ارتاده هؤلاء القصاصون السابقون ، ونزع نزعة جديدة فى الموضوعات وطريقة التناول على السواء . فقد سلك الحكيم مسلكاً ذهنيًّا لعلاج قضايا تجريدية وتقديم أحكام فكرية وفنية ، كما نزع فى تناوله الفنى للقصة نزعة أسطورية رمزية .

فمجموعة قصصه « عهد الشيطان » التى ظهرت فى أخريات هذه الفترة سنة ١٩٣٨ ، تضم طائفة من القصص القصيرة إلى بعض المقالات الوصفية أو القصصية أو الخالصة ، وهذه القصص — وهى التى تهمنا فى هذه المجموعة — تعالج فى جملتها قضايا ذهنية تجريدية ، وتقدم أحكاماً فكرية أو فنية تعبر عن وجهة نظر المؤلف أو فلسفته فى الحياة والفن وهى فى طريقة التناول القصصى تعتمد كثيراً على الأسطورة وأحياناً على الرمز . . ومما يمثل قصص الحكيم الذهنية المعتمدة على الأسطورة . قصصه « عهد الشيطان » وقصة « الأميرة الغضبى » ثم قصة « أمام حوض المرمر » .

فقصة « عهد الشيطان[1] » التى سميت المجموعة باسمها ، تعالج قضية ذهنية ، هى قضية « المعرفة » وكيف أنها أنانية لا ترضى أن يزحمها عند الساعى إليها شباب غير شبابها أو حب لغيرها ، أو سعادة بسواها . . وقد اعتمد الحكيم فى عرض هذه القضية على أسطورة « فوست » ، فذكر أنه كان يقرأ قصة هذا العالم فى منتصف ليلة من ليالى الشتاء ، ووصل من هذه القصة إلى الصفحات التى تصور كيف جلس هذا العالم ليلة يحاسب نفسه على ما أفنى من عمر فى سبيل المعرفة ، وعلى ما حرم قلبه من لذائذ الشباب ومتع الحب ، وفجأة ظهر الشيطان لهذا العالم ، وبعد أن هدأ

(١) اقرأ هذه القصة كاملة فى « عهد الشيطان » ص ٩ — ٢٠ .

من روعه عرض عليه أن يمنحه الشباب على أن يأخذ منه ثمنه ، فعرض عليه « فوست» أن يكون العلم الذى لديه هو الثمن ، فرفض الشيطان هذا العلم الذى لا ينفع وطلب ثمناً آخر ، هو نفس « فوست» . فقبل العالم هذا ، وكتبا بذلك عهداً . وعاد الشباب إلى الشيخ الفانى ، وأصبح ذا قلب مفعم بالسرور والتوثب إلى الحب . .

ثم ذكر المؤلف أنه بعد أن قرأ ذلك فى قصة « فوست» تمنى أن يظهر له الشيطان كما ظهر « لفوست» فما لبث أن ظهر له وسأله عما يريد ، ودار بينهما حوار ، طلب فيه صاحبنا من الشيطان أن يمنحه المعرفة ويأخذ ما يشاء ، فطلب الشيطان الشباب ، وقال له صاحبنا هو لك ، ثم اختفى الشيطان ، ومضى البطل يعب من المعرفة ، فنال من كل ألوانها ماشاء . وبعد أعوام اكتشف أنه بُدِّل خلقاً آخر ، فقد تقوس ظهره ، وتجعد وجهه ، وشحب لونه ، فأخذ يتساءل : أنسيت جسمى طول هذه الأعوام ؟ ثم تذكر أن الشيطان كان على اتفاق معه أن يأخذ منه ثمن المعرفة ، وأنه هو ارتضى دفع هذا الثمن فصاح : « لقد أخذ الشباب! » .

وقصة « مع الأميرة الغضبى[1]» تعالج أيضاً قضية ذهنية ، وهى قضية قيام الخلق على « التناسق » ، حتى ولو أدى ذلك إلى نتائج لا تعجب المخلوقين الذين لا يعرفون من الأمور إلا الظواهر ، أو لا يقدرون إلا مصلحتهم هم بصرف النظر عن الكل العام الذى قد لا يضع فى حسابه إلا النظام العام . . وقد اعتمد الحكيم فى عرض هذه القضية على حكاية « أهل الكهف» فذكر أن نفسه حدثته ذات ليلة بأن يهبط إلى عالم أبطاله ، فذهب إلى الأميرة

---

(١) اقرأ هذه القصة كاملة فى « عهد الشيطان » ص ٦٩ — ٧٩ .

« بريسكا » التى هى بطلة مسرحية « أهل الكهف » – فوجدها غضبى منه ، لأنه أمات – فى المسرحية – حبيبها « مشلينيا » قبل الأوان . وهنا راح المؤلف يدافع عن نفسه بأنه لو أخر موت البطل دقيقة لفسدت القصة وشاعت فيها الفوضى ، فموته فى اللحظة التى مات فيها لم يأت إلا بناء على قانون (التناسق) ، الذى لا يخضع الخلق إلا له . . ولكن « بريسكا » لم تقتنع بهذا الكلام ، واستمرت فى الجدل والحوار الذى يقدم المؤلف من خلاله وجهة نظره ، ويبين أن المخلوقات مثل « بريسكا » لا يعرفون من الأمور إلا ظواهرها ، ولا يطلبون من النتائج إلا ما يهمهم هم ، ومن هنا كان تمردهم وسخطهم وتجنيهم على خالقهم .

وقصة « أمام حوض المرمر »[1] تعالج قضية ذهنية كذلك ، وهى قضية « الخلود » بين الفنان وعمله ، وأيهما يهب صاحبه ذاك الخلود . ويعتمد الحكيم فى عرض هذه القضية على أسطورة « شهر زاد » فيذكر أنه ذات ليلة تاقت نفسه إلى أنيس ، فهبط إلى قصر « شهر زاد » – التى هى الأخرى بطلة مسرحية من مسرحياته – وبعد أن قدم إليها وأنست إليه ، دار بينهما حوار حول الفنان والفن وأيهما الصانع وأيهما المصنوع ، ومن منهما الحقيقة ، ومن منهما الشبح . وخلال هذا الحوار يعبر المؤلف عن رأيه فى القضية ، إلى أن ينتهى إلى القول بأن الفنان هو صانع الفن فى الزمن المحدود ، أما الفن فهو صانع الفنان وخالقه أمام الخلود .

ومما يمثل قصص الحكيم الذهنية المعتمدة على الرمز ، قصة « فى حانة الحياة[2] » فى هذه القصة يعالج المؤلف قضية ذهنية هى قضية « الحب » ،

---

(١) اقرأ هذه القصة كاملة فى « عهد الشيطان » ص ٨٤ – ٩٩ .

(٢) اقرأ هذه القصة كاملة فى « عهد الشيطان » ص ٤١ – ٥٢ .

ويبين أن لهيبه تذكيه مشاعر طفلة ، وأن خيانته تصنعها نزعات شيطانية ، وأن خموده لا يكون إلا ببرود المشاعر وتجمد الأحاسيس ، وما أشبه ذلك بالموت . . وقد عرض المؤلف هذه القضية بطريقة رمزية ، جسم فيها المعانى وجعلها شخوصاً تتحرك وتنطق ، وأجرى بينها وبينه أحداثاً وحواراً ، أدى فى النهاية إلى تعميق الإحساس بالأفكار التى يريد أن يقول . . فقد صور الحياة حانة ، وجعل سقاتها ثلاثة : أولهم طفل عمره خمس سنين ، وهو طفل جاهل جميل ، يأسر بلطفه ورقته ، حتى ليقبل الشراب من يده ولو كان سمًّا ، وهذا الساقى اسمه « الحب». والساقى الثانى رجل عمره أربعون سنة ، فيه ذكاء وطلاقة وزلفى ، ولكنه معروف بأن له سوابق فى النصب والاحتيال ، وهذا الساقى اسمه « الشيطان » . أما الساقى الثالث ، فهو رجل لا عمر له ، ذو منظر كريه ووقفة وقحة وقذارة سيئة ، وله ضحكة كسعال المسلولين ، حتى ليخشى تناول أى شىء من يده طوعاً واختياراً ، وهذا الساقى اسمه « الموت» . . ثم يمضى المؤلف بعد هذا التجسيم لمعانى الحب والشيطان والموت . فيحكى أنه فى الربيع الماضى نادى الساقى الطفل وطلب منه كأساً ، فقدمه إليه بعد تمنع ومداعبة وتحذير بأنه سيعذبه . . ثم مضى عام وشعر الراوى بأنه فى حاجة إلى ما يبرد به هذا اللهيب الذى أحس به منذ شرب تلك الكأس ، فطلب من الساقى الطفل بعض الثلج ، ولكن هذا الساقى أخبره أنه لا يقدم ثلجاً أبداً ، وبعث إليه بالساقى الثانى (الشيطان) وحين طلب الراوى من هذا الساقى الثانى ما يبرد لهيبه ، نصحه بالتداوى بالتى كانت هى الداء ، وأغراه بأن يشرب كأساً أخرى ، ولكنه رفض بشدة ، فدله الساقى الثانى على الساقى الثالث ، الذى اسمه (الموت)، وتقدم هذا الساقى الكريه إلى الراوى فى بطء وهو يبتسم ساخراً ؛ ويقول : من الذى طلبنى ؟ فأجابه الراوى بالتلعثم والتردد ثم الرفض ، وأخيراً وتحت إلحاحه

أن يقدم الثلج المطلوب ، انتهره الراوى بل استنجد بالساقى الأول والثانى وبصاحب الحانة وهو يقول : كل شىء يطاق إلا هذا « الجرسون » البارد الفظيع .

وإلى جوار هذه القصص الذهنية التى تعتمد على الأسطورة أو الرمز — والتى تمثل الطابع العام لقصص الحكيم — توجد بعض القصص الاجتماعية الواقعية كقصة « فى النوم [1] » التى تصور غلبة المادية والنفعية على علاقات الحب. فيحكى أنه رأى فى منامه مرة أنه جالس مع غادة حسناء يحيط بهما جو من السعادة الغامرة، وفجأة أعلنت خادمتها أن زوجها قادم، فحدث اضطراب، وقفز الراوى من مكانه يبحث عن حذائه ، ونهضت هى فى سرعة إلى المرآة تصلح من زينتها . وتأزم الموقف بصاحبنا حتى عجز عن إدخال قدمه فى الحذاء، فصاحت به : عجل بالخروج . ثم جذبته ودفعته إلى الباب ، فخرج يحمل حذاءه فى يده، واذا هو وجهاً لوجه أمام الزوج، الذى لم يبد غضباً ولا سخرية، وأشار إليه أن يضع الحذاء فى قدمه على مهل .. أما الحسناء فما إن رأت زوجها حتى تعانقا ودارت بينهما القبلات . . وعلى مرأى ومسمع من صاحبنا الذى لا يستطيع أن يلبس حذاءه ولا أن ينصرف ولا يدرى مصيره ؛ دار حوار حب وغزل بين الرجل والمرأة ، أخذ فيه الرجل يزهى بأنه أصبح « مليونيراً » وأخذت الزوجة تطير فرحاً بحديث الزوج المادى ، ثم تتناول يده وتقوده إلى الحجرة ، فتعثر قدمها الصغيرة بصاحبنا وهو لم يزل موضوعاً إلى جانب حذائه ، فأدرك أنه لا محل الساعة للبكاء على حب ، فقد رنت فى أذنه فى تلك اللحظة كلمة هائلة ضاحكة هى كلمة « الذهب» ! وعرف أن الحسناء قد

---

(١) اقرأ هذه القصة كاملة فى « عهد الشيطان » ص ٢٩ — ٤٧ .

نسيت من أجل هذه الكلمة كل شيء ، حتى صار صاحبنا فى نظرها هو وحذاؤه على عتبة الباب كائنين متساويين .

وأخيراً يحكى الراوى أنه استيقظ من نومه فوجد أنه عارى القدمين وقد سقط اللحاف عنه ، أى أنه حاف وعريان ، ومن هنا لا يصلح للحب الذى شاع فى المجتمع ، ذاك الحب القائم على المادة والذهب .

ومن المقالات القصصية التى تضمها مجموعة « عهد الشيطان » إلى جانب القصص القصيرة ، مقال «كن عدو المرأة[1]» الذى يشرح فيه الحكيم موقفه من المرأة . ويضمنه حواراً بينه وبين شيطان الفن، يطلب فيه هو من الشيطان أن يطلقه من أغلاله، لأنه يريد الحب ويريد المرأة، فيجيبه الشيطان بأن المرأة لا تستحقه ، لأنها مخلوق تافه ، وأن المرأة التى تصلح له هى المرأة المثالية التى ينبغى أن تكون من صنع يده ومن مخلوقات رأسه ، وحين يسأله المؤلف لماذا فُرض عليه أن يحرم مما يسعد به الآخرون، يجيبه الشيطان بأنه فنان والفنان عبقرية خالقة وجدت لتخلق وتعطى لا لتسأل وتأخذ ، مثل الطبيعة ؛ فالفنان والطبيعة سيان ، كلاهما يعيش فى حرمان ، وكلاهما سر وجوده أن يعطى ولا يأخذ . . وهكذا يبرر الحكيم فى هذا المقال موقفه القديم من المرأة وانصرافه عنها حتى اتهم بأنه عدوها. ومن الواضح سيطرة جو الأسطورة على الحكيم حتى فى المقال القصصى أحياناً ، كما فى هذا المقال الذى فيه جو أسطورة «فوست».

هذا . وقصص الحكيم فى معالجتها للقضايا الذهنية والتجريدية بدلا من المشكلات الاجتماعية الواقعية ، تنزع نزعة إنسانية عامة ، تبعد بها عن صفة المحلية الخاصة . وتلك القصص فى اعتمادها على الأسطورة والرمز تكتسب

---

(١) انظر : « عهد الشيطان » ص ١٣٧ — ١٤١ .

ألواناً جديدة مستوحاة من الآداب العالمية ، تجعل لتلك القصص مضامين أعمق وأشمل .

وتمتاز قصص الحكيم – فوق كل شيء – بالحوار الحي الذكي ، الذي تُحلَّل الأفكار من خلاله تحليلا شافياً بل تعتصر اعتصاراً يقدم أقصى ما فيها من رحيق .

كما تمتاز قصص الحكيم بالبراعة في رسم الشخصيات ، حتى لتستحيل فيها الشخصيات الأسطورية ، بل المعاني التجريدية إلى أناس مألوفين – إلى درجة كبيرة – كهؤلاء الذين نتعامل معهم في الحياة الواقعية .

كذلك تمتاز قصص الحكيم بالتصوير المرهف الجميل ، الذي يصل في رهافته وجماله أحياناً إلى درجة الشعر .

ثم تمتاز قصص الحكيم – بعد ذلك – ببعض سمات المسرحية ؛ فإلى الاعتماد الكبير على الحوار ، كثيراً ما نجد فيها الصراع والتأزم ثم المفاجأة[1] .

وقد يلاحظ على قصص الحكيم ، ذات المضمون الذهني والأسلوب الأسطوري أو الرمزي عدم تآزر بنائها الفني بالدرجة الكافية ؛ حيث يشتط فيها الخيال إلى درجة ملاقاة الأبطال الأسطوريين أو تجسيم المعاني وإنطاق المجردات ، ثم يتعرى فيها الواقع إلى حد إدارة المؤلف الحديث حول نفسه ، بل إلى حد ذكر اسمه وكتبه أحياناً .

وقد يلاحظ أيضاً أن هذه القصص يضعف فيها العنصر الاجتماعي الواقعي بل يتلاشى أحياناً ، وهو العنصر الذي قامت عليه غالبية قصص أعلام هذا الفن في الآداب الغربية ثم غالبية قصص الرواد في الأدب العربي الحديث .

---

(١) انظر : « الفن القصصي » للدكتور محمود شوكت ص ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٦

على أن الحكيم مهما جانب الدرب المطروق الذى سلكه كتاب القصة القصيرة من قبل ، ومهما خالف مسلك سواه ممن أرسوا دعائم هذا الفن؛ فهو قد سلك درباً جديداً كان هو رائده ومعبده فى الأدب العربى الحديث ، وربما كان من الظلم لفنه القصصى أن نخضعه لمقاييس فن من لون آخر ، أو أن نلزمه بالسير فى طريق مزدحم بالآخرين ونحرمه متعة ارتياد طريق جديد .

هذا . ويلاحظ أن قصص الحكيم تؤثر الفصحى فى السرد والوصف والحوار جميعاً ، ولكنها الفصحى البسيطة المتطورة الرشيقة المتسامحة ، التى ترقى أحياناً إلى مستوى الشعر حين يقتضى المقام ، ولا ترى بأساً فى أحيان أخرى من أن تضم كلمة عامية بل أجنبية حين يقتضى مقام آخر .

وإذا كان من المتعذر إيراد شواهد من قصص الحكيم المختلفة، تبرز كل ما له من خصائص فى فن القصة القصيرة ؛ فالمرجو أن يكون هذا الجزء من قصة « مع الأميرة الغضبى » مبرزاً لأهم تلك الخصائص فى الموضوع وطريقة التناول على السواء :

يقول الحكيم عن لقاء خيالى بينه وبين « بريسكا » بطلة مسرحية « أهل الكهف » التى مات حبيبها « مشيلينيا » فى المسرحية :

« . . . ذهبتُ إلى الأميرة « بريسكا » ، فوجدتها تتألق فى حسنها المعهود ، ولكنه حسن عليه غيمة حزن . فما إن رأتنى وعرفتنى حتى هبت صائحة :

— إنى أبغضك من أعماق قلبى .

— أستغفر الله ! لماذا يا سيدتى ؟ ما جنايتى ؟

— . . . ماذا عليك لو أنك أبقيت لى « مشيلينيا » ؟ . . . ماذا

كسبت أنت من موت « مشيلينيا » قبل الأوان ؟ لحظة واحدة صغيرة كانت كافية لإنقاذ الفتى ، لكنك ضننت بها أيها القاسى الظلوم !

— لست قاسياً يا سيدتى ولا ظلوماً . ولو كنت أملك من أمر بقاء « مشيلينيا » دقيقة واحدة لأبقيته لك عن طيب خاطر .

— لو كنت تملك ؟ ومن غيرك يملك ؟ ! جميل أن يتنصل خالق من تبعة خلقه كل هذا التنصل ! !

— آه ما أظلم االإنسان ! وما أحوج الخالقين إلى الرحمة والرثاء فى هذا الوجود !

— نحن الظالمون وهم المظلومون ! شىء بديع !

— إنكم تحملونهم التبعات وترمونهم بالظلم وهم براء من كل صفة من هذه الصفات ؛ فلا ظلم ولا عدل ؟ ولا قسوة ولا حنان ، ولا غضب ولا رضى . تلك عواطف لا يعرفونها ولا يشعرون بها . ولو أصغى إله لصوت آدمى لانحل الكون فى طرفة عين ، كما تنحل قصة أهل الكهف لو أنى أصغيت إلى شخص واحد من أشخاصها ! فأنت تريدين أن أؤخر موت مشيلينيا دقيقة ، ولا تعلمين أن هذه الدقيقة الواحدة كانت كفيلة أن تغير وجه القصة وتقلب مصير الأشخاص وتلقى عناصر الفوضى فى العمل كله . كلا يا سيدتى ، إنى لم أرد موت مشيلينيا ولم أرد بقاءه ، ولم أحب ولم أكره ، ولم أظلم ولم أعدل ، إن الخالق لا يمكن أن يخضع لغير قانون واحد : « التناسق » .

— هذا كلام تبرر به قسوتك .

— أنت يا سيدتى لاتعرفين مهمة الخالق . ثقى أن كلمة « قسوة » لا معنى لها فى تلك المهنة .

— ... نعم ما أكثر أوهامنا وتخيلاتنا وخيبة آمالنا .

— ذلك أنكم تريدون أن تخضعوا كل شىء لخيالكم أنتم .

— صدقت ! إننا نتمثل القديسين والآلهة كما تصورهم لنا عقولنا ...

— ثق لو كشف المجهول يوماً لأعين البشر لصاحوا كلهم بكلمتك التى لفظتها الساعة : «كنا نحسبه خيراً من هذا ...!»

— ربما ...

— ذلك أنهم سيرون المجهول شيئاً لا علاقة له بعقلهم ولا بخيالهم ولا بمنطقهم ولا بعواطفهم ولا ببشريتهم .

— إنا مخلوقات . ماذا تريد من مخلوقات ؟ إنا لا نستطيع أن نخرج من أنفسنا لنفهم ونرى شيئاً غير أنفسنا .

— ومع ذلك فإن لهذه المخلوقات كنزاً لا يوجد عند الآلهة .

— القلب .

— نعم .

— إنى أومن بما تقول . فها أنت ذا خالق من نوع تافه ... وليس لك القلب الذى لمشيلينيا ... !

— أعترف أنى أقل شأناً من حبيبك .

— ومع ذلك فقد اجترأت يدك على إطفاء حياته الجميلة .

— عدنا إلى الاتهام .

— إنى أبغضك ... أمقتك ... أبغضك من أعماق قلبى ...

— سبحان الله ! أقسم أن لا فائدة من مناقشة امرأة تحب[1] » .

(١) اقرأ هذه القصة كاملة فى « عهد الشيطان » ص ٦٩ — ٧٩ .

٧ — همس الجنون لنجيب محفوظ[1] :

ظهرت هذه المجموعة من القصص القصيرة فى آخر تلك الفترة التى يساق عنها الحديث ، وكانت باكورة النتاج القصصى للمؤلف[2] ، بعد أن

---

(١) ولد نجيب محفوظ بالقاهرة فى حى الجمالية سنة ١٩١٢ . ونشأ بأعرق أحيائها الوطنية ، وبعد أن انتهى من مرحلتى التعليم الابتدائى والثانوى . التحق بكلية الآداب سنة ١٩٣٠ ، وتخرج فى قسم الفلسفة سنة ١٩٣٤ ، وعمل فى عدة مناصب حكومية ، حتى شغل أخيراً منصب رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما ثم مستشار بوزارة الثقافة .

وقد بدأ حياته الفنية بالترجمة ، فنقل عن الإنجليزية كتاب مصر الفرعونية ، ويبدو أن اشتغاله بتاريخ مصر القديمة خلال ترجمة هذا الكتاب دفعه إلى كتابة قصص تاريخية ، ثم روايات تاريخية . وأول أعماله القصصية مجموعة همس الجنون سنة ١٩٣٨ . ثم تبعت تلك المجموعة ثلاث روايات تاريخية تدور جميعاً حول التاريخ الفرعونى ، وهى « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ ، و « رادوبيس » سنة ١٩٤٣ ، و « كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ .

وانتقل نجيب محفوظ بعد ذلك إلى الرواية الواقعية المعاصرة ، التى تعرض للحياة المصرية فى أبرز ما طرأ عليها من تغيرات فى النصف الأول من هذا القرن . وهكذا أخرج على التوالى : « القاهرة الجديدة » سنة ١٩٤٥ ، و « خان الخليلى » سنة ١٩٤٦ ، و « زقاق المدق » سنة ١٩٤٧ ، و « السراب » سنة ١٩٤٨ ، و « بداية ونهاية » سنة ١٩٤٩ .

ثم تفرغ سنوات لكتابة ثلاثيته العظيمه : « بين القصرين » سنة ١٩٥٦ ، و « قصر الشوق » سنة ١٩٥٧ ، و « السكرية » سنة ١٩٥٧ .

وبعد ذلك أخرج روايات بعضها تعرض للحياة المصرية فى الحقبة التى أعقبت الفترات السابقة ، وبعضها الآخر يعالج قضايا فكرية بطريقة رمزية فأخرج « اللص والكلاب » سنة ١٩٦١ ، و « السمان والخريف » سنة ١٩٦٢ ، و « الطريق » سنة ١٩٦٤ ، و « الشحاذ » سنة ١٩٦٥ ، و « ثرثرة على النيل » سنة ١٩٦٦ ، و « ميرامار » سنة ١٩٦٧ ، و « أولاد حارتنا » سنة ١٩٦٧ . وكانت هذه الأخيرة قد نشرت فى الأهرام سنة ١٩٥٩ . كما أخرج بعض مجموعات من القصص القصيرة مثل : « دنيا الله » سنة ١٩٦٣ ، و « بيت سيئ السمعة » سنة ١٩٦٥ .

اقرأ عنه فى : ثلاثية نجيب محفوظ للأب جوميه ترجمة نظمى لوقا ، وفى : المنتمى لغالى شكرى ، وفى : سلسلة المقالات التى كتبها أحمد عباس صالح بعنوان : فى الرواية العربية ونشرها فى الشعب سنة ١٩٥٩ ، ثم فى الحديث الذى نشر لنجيب محفوظ فى الكاتب عدد يناير سنة ١٩٦٣ بعنوان رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة .

(٢) نشرت تلك القصص فى مجموعة لأول مرة سنة ١٩٣٨ . ثم نشرت بعد ذلك سنة ١٩٥٨ ، ثم سنة ١٩٦٠ . وقد أضاف إليها المؤلف حين أعاد طبعها بعد سنة ١٩٣٨ قصصاً =

بدأ حياته الأدبية بترجمة كتاب « مصر القديمة » عن الإنجليزية قبل ذلك بسنوات [1]

وقد غلبت على موضوعات تلك المجموعة نزعة جنسية تقصد إلى كشف العيوب الأخلاقية وفضح الانحرافات المتصلة بعلاقة الرجل بالمرأة . ومما يمثل ذلك فى المجموعة قصة « الزيف[2] » التى تعرض حكاية سيدة أرستقراطية كانت تنافس أخرى من طبقتها فى كل المظاهر التافهة ؛ فحين أقامت الثانية علاقة مع مطرب كبير ، سعت الأولى إلى إقامة علاقة مع فنان آخر له نفس شهرة ذاك المطرب ، ولكنها أخطأت فأقامت العلاقة مع رجل شبيه بشاعر كبير ، وهى تظن أنه الشاعر نفسه ، وكانت النتيجة أن نال هذا الشبيه ما يناله المحتال من المرأة الساقطة .

ومما يمثل ذلك فى المجموعة أيضاً قصة « الشريدة[3] » التى تحكى حكاية سيدة ألقت بها المقادير زوجة لرجل مستهتر ، ما لبث بعد أسبوع من زفافها إليه أن راح يسهر ويعربد خارج البيت ، إلى أن جاء إليها ذات ليلة برفيقة له وهما فى حالة من السكر شديدة ، وكانت النتيجة الانفصال ووقوع الزوجة فى مهاوى التشرد والضياع والبحث عن الرجل ، الذى يعوضها أملها وزوجها الذى فقدته فى شهر العسل .

ومما يمثل تلك النزعة أيضاً فى المجموعة قصة « خيانة فى رسائل[4] » ،

= أخرى كتبت بعد هذا التاريخ مثل « عودة الأسير » التى تؤكد أحداثها أنها كتبت بعد نشوب الحرب الكبرى الثانية ودخول الطليان ميدانها .

(١) نشرت هذه الترجمة سنة ١٩٣٢ .

(٢) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ١١ وما بعدها .

(٣) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ٢٧ وما بعدها .

(٤) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ٤٦ وما بعدها .

التى تحكى حكاية فتاة كانت على علاقة حب مع فتى فى القاهرة ، ثم سافرت فى إجازة شتوية مع والدها إلى قنا ، وهناك التقت بصديق لحبيبها ، وقامت بينهما علاقة حب جديد ، دون أن يعرف أحدهما علاقة الآخر بالحبيب الأول . وجاءت رسائل الحبيب الجديد إلى صاحبه فى القاهرة ، تزف إليه بشرى السعادة التى هبطت على قنا ، وتصرح شيئاً فشيئاً بكل ما يسوءه هو ويؤذيه ، من لقاءات واستمتاعات ووعود بالزواج ثم تهرب وتنصل . وحين عادت الحبيبة من رحلتها والتقت بصاحبها القديم سلمها صندوقاً مغلقاً ، ورجاها ألا تفتحه إلا إذا رجعت إلى البيت ليكون مفاجأة . وكان الصندوق فى الحقيقة يحوى رسائل صاحبه التى بها كل قصتها فى الشتاء الكريه !!

ومما يمثل تلك النزعة ، قصة « الهذيان[1] » التى تحكى حكاية زوجة شابة أصيبت بحمى النفاس بعد أن وضعت طفلة من زوجها الشاب الوديع المخلص . وفى لحظة من لحظات الحمى ، أخذت المريضة تهذى ذاكرة اسم فتى كان قد خطبها من قبل زوجها ، كما أخذت تذكر اسم الجناية والخطيئة ، وكان أن امتلأ الزوج شكّاً ، وحاول أن يسمع أكثر من الزوجة المحمومة ، ولكنها توقفت عن الهذيان . فرأى أن خير وسيلة — لتهذى من جديد — أن يمنع عنها الدواء ، فما لبثت أن ماتت ، فتحول شعوره بالشك إلى مزيج من الشك والإحساس بالإثم والاعتقاد بالفشل وسوء الحظ ، الأمر الذى كدر حياته وانتهى به إلى إلقاء نفسه فى اليم . وظن الناس أنه انتحر حزناً على زوجته المخلصة ! !

ومن القصص التى تمثل هذه النزعة كذلك قصة « كيدهن[2] » التى

---

(١) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ٧٢ وما بعدها .

(٢) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ٩٩ وما بعدها .

تحكى تحايل زوجة شابة على التخلص من حصار زوجها الشيخ ، والالتقاء بحبيبها الشاب فى غفلة من هذا الزوج المدعى اليقظة . فحين أصر الزوج على أن يصحبها فى كل مكان تذهب إليه ، لم تمانع ، وذهبت مرة فى صحبته إلى بعض المتاجر العامة وأرهقته بالمشى والوقوف ، حتّى قنع بعد ذلك بانتظارها فى العربة على باب المتجر . وكانت تدخل المتجر بعد ذلك لتخرج من باب خلفى ، وتذهب إلى لقاء حبيبها فى إحدى العمارات ، ثم تعود وكأنها لم تغادر المتجر .

ومن القصص التى تمثل هذه النزعة كذلك ، قصة « روض الفرج »[1] التى تحكى حكاية طالب كان يدرس فى القاهرة ، ذهب مرة بعد انتهاء الامتحان إلى ملهى فى روض الفرج بدعوة من قريب له ، فوقع فى حب غانية ، كانت حبيبة هذا القريب ، وما لبثت هى أن أحبته . وحين استقدم هذا القريب والد الطالب ليعود به إلى القرية ويترك له الغانية ، اكتشف الأب أن تلك الغانية ليست إلا أم هذا الطالب وزوجة والده من قبل .

ومن قصص المجموعة التى تمثل هذه النزعة أيضاً قصة « ثمن السعادة »[2] التى تحكى حكاية زوجة أرستقراطية شابة يتغافل زوجها المحترم العجوز عن علاقاتها غير المشروعة ، بل يسهم فى تهيئة هذه العلاقات ليحقق لزوجته السعادة التى عجز عن تقديمها بنفسه ، ويدفع ثمن ذلك كله من شرفه . فقد كان هناك مدرس شاب يتردد على بيت

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١١٣ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٩١ وما بعدها .

هذا الزوج العجوز الأرستقراطى ليدرس لابنه من زوجة سابقة . وخلال ذلك أخذت الزوجة الشابة تغرى المدرس بألوان من الإغراء ، حتى وقع فى حبائلها ونال منها بغيته ، وتابع ذلك مرات ظاناً أن الزوج لا يعرف شيئاً ولكنه ارتاع ذات يوم ، حين انصرف من لقاء آثم فرأى — لدى خروجه من البيت — أن الزوج يجلس فى الشرفة وكله استقرار واطمئنان . ومن يومها امتنع المدرس عن البيت ولكن الشيء المريع ، أنه فوجيء ذات يوم بالزوج الوقور يذهب إليه فى منزله ملحاً أن يواصل دروسه وألا ينقطع عن أداء واجبه ! !

ومن قصص المجموعة التى تمثل هذه النزعة أيضاً ، قصة « نكث الأمومة [1] » التى تحكى حكاية امرأة غنية متصابية ، كل همها أن تظل محتفظة بحيويتها وفتنتها وإغرائها واستمتاعها بجسدها ، فهى زوجة لتاجر كبير ، ولكنها تصادق أحد أصحابه الشبان وتتخذه خليلا ، مستغلة طيبة زوجها وثقته . وحين تُخطب ابنتها لشاب كفء ، ترفض الوالدة تلك الخطبة بإصرار ، خوفاً على نفسها من أن تصبح أم عروس اليوم ، وجدة غداً . وحين تعجز عن إقناع الوالد والفتاة بالعدول عن تلك الخطبة ، تدبر لقاء بين ابنتها وصديق الأسرة — أو صديقها — وتخبر فى الوقت نفسه خطيب ابنتها بعلاقة بين البنت وهذا الصديق ، حتى تصرفه وتدمر الخطبة . وفعلا ينصرف هذا الخطيب ولكن البنت تصبح خطيبة لصديق الأسرة ، وتخسر الأم صاحبها وشبابها وابنتها وزوجها جميعاً .

ومن القصص التى تمثل هذا الاتجاه فى المجموعة أيضاً ، قصة « المرض

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢١٣ وما بعدها .

المتبادل »[1] التي تحكى حكاية زوجة تعبث من وراء زوجها حتى تصاب بمرض سرى ، ثم تذهب إلى طبيب للعلاج ، ويوصيها أن تبتعد عن زوجها حتى لاتصيبه بعدوى . وبعد ذلك يأتى الزوج نفسه للعلاج خائفاً من أن يعدى زوجته ، مستعيناً بالطبيب نفسه على الاهتداء إلى حيلة للكشف على الزوجة، مخافة أن تكون قد أصيبت بعدوى منه . وينصحه الطبيب باستدراجها معه لكشف عادى لاعلاقة له بالمرض السرى ، ولكن الزوجة تفزع حين يعرض عليها زوجها الذهاب إلى الطبيب ، وتخشى أن تفضح أمام زوجها ، وتصاب بذعر وانفعال ، يدفعانها إلى أن تعترف بأنها آثمة وخاطئة ؟ . وتجهل أن زوجها مثلها فى الإثم والخطيئة ، رغم أنه ادعى الشرف وأنهى العلاقة بالطلاق !!

وأروع ما يمثل تلك النزعة فى المجموعة ، قصة « عبث أرستقراطى[2] » التى تحكى حكاية زوجين وزوجتين من الطبقة الأرستقراطية ، التقوا فى حفلة فى إحدى القصور ، فطاب لزوج أن يغازل زوجة صاحبه ثم يغريها ، ثم يصعد بها إلى حجرة خالية فى الطابق العلوى . وبينما هو معها فى الظلام ، سمعا وقع أقدام تقترب من حجرتهما ، ثم مالبثا أن تبينا صوت الزوج الثانى مع زوجة الأول . وفى نفس الحجرة استمتع هذان الآخران بما استمتع به الأولان ، وعلى مرأى ومسمع منهما ، و إن كان المرأى غير واضح والمسمع على كثير من الخفوت . ثم انصرف الآخران وتبعهما الأولان دون أن ينبسا بحرف مخافة

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٥٩ وما بعدها .

(٢) انظر . مجموعة « همس الجنون » ص ٢٨١ وما بعدها .

الفضيحة ، وعاد الزوج الأول بعد الحفلة يتحسس ملابسه ، فأدرك أن السترة التي عليه أوسع منه ، ووضع يده فى جيب السترة وأخرج حافظة لم تكن حافظته ، ووجد بها بطاقة مكتوباً عليها اسم صاحبه !! وأصبحت المشكلة « كيف يمكن أن تتبادل السترتان » ! !

ويلاحظ أن المؤلف يخص البيئة الأرستقراطية بقسط موفور من كشف العيوب وفضح الانحرافات المتصلة بالجنس . كما يخص هذه الطبقة وأعلامها من البشوات والبكوات والمستوزرين بطائفة أخرى من القصص ، التى تكشف عيوباً وتفضح انحرافات من نوع آخر ، وهى العيوب والانحرافات المتصلة بالتسلق واستغلال النفوذ والمحسوبية ، وما إلى ذلك من العيوب النابعة من تحكم هذه الطبقة وتسخيرها كل شىء لمصلحتها .

ومما يمثل ذلك فى المجموعة ، قصة « مذكرات شاب [1] » التى تحكى حكاية شاب تخرج فى كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية ، ولم يستطع أن يجد عملا إلا عن طريق الزواج بابنة أحد البكوات من كبار رجال وزارة المعارف ، الذى عينه فى وظيفة مدرس للغة الفرنسية ولما ظهر عجزه وأوشك أن يفضح أمره ، لأنه لم يكن يجيد اللغة الفرنسية ، أرسله فى بعثة إلى فرنسا .

ومما يمثل ذلك أيضاً فى تلك المجموعة ، قصة « هذا القرن [2] » التى تحكى حكاية أحد الوزراء السابقين وزوجته ؛ وقد عادا بعد سهرة من السهرات الصاخبة مخمورين ، وأوشكا أن يناما أمام القصر فى العربة لفعل الخمر

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٦٢ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٢٩ وما بعدها .

بهما ، لولا أن سمعا ضجة تبينا منها أن عسكرى الحراسة قد قبض على شاب ضبطه يقفز على سور القصر وجاء به متهماً إياه باللصوصية ، ولكن تبين أن الشاب ليس بلص ، وأنه حبيب ابنة الباشا ، وأنه من حملة البكالوريا ، وهنا دافعت عنه الزوجة وطلبت من الباشا أن يعمل على إلحاقه بوظيفة مناسبة ولو فى إحدى القنصليات بالخارج ، كما فعل مع زوج ابنته الأخرى ، حين عينه مفتشاً للموسيقى دون أن يكون له أدنى علم بها .

ومن هذا النوع فى المجموعة أيضاً ، قصة « مفترق الطرق[1] » التى تحكى حكاية اثنين من زملاء الدراسة ، أحدهما ذكى متفوق ولكنه فقير ، فقعد به عجزه عن الدراسة الجامعية ، وكل ما انتهى إليه وظيفة مراجع حسابات فى وزارة المعارف ، والثانى عادى ضعيف ولكنه ابن باشا ، فمكنه ذلك من دراسة الحقوق ، ثم السفر فى بعثة إلى فرنسا ، ثم الترقى فى المناصب الكبرى حتى صار وزيراً للمعارف ، حيث يعمل زميله السابق المتفوق مراجعاً للحسابات . وما كاد يعلم هذا التعس بنبأ تعيين زميله السابق وزيراً حتى خف إلى لقائه محيياً ومهنئاً ، فما كان من الوزير إلا أن سأله ، « أهو أنت ! . . . لقد اشتبه علىّ الاسم . . . أوما تزال حيًّا ؟ » فسر المسكين للمداعبة واطمأنت نفسه وراح يرجو فقط أن ينال ولداه الطالبان فى مدرسة شبرا الثانوية إعفاء من المصروفات .

كذلك خصص المؤلف بعض قصصه لوخز الإقطاعيين والرأسماليين ، والانتصاف لضحاياهم من الكادحين . ومن هذه القصص ، قصة « يقظة المومياء[2] » التى تصور قسوة واحد من البشوات الإقطاعيين لدرجة اعتدائه

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٤٣ .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٨١ وما بعدها .

بالضرب على رجل فقير ، لأنه اتهم بأكل بعض الطعام الخاص بكلبه العزيز ، وحين ذهب الباشا بعد ذلك مع بعض ضيوفه إلى منطقة كان يجرى فيها حفر للبحث عن آثار فرعونية ، وحين دخلوا إلى دهليز مستطيل ووقفوا أمام تابوت حديث الاكتشاف ، رأوا مومياء تنهض رويداً رويداً من تابوتها ، ثم تتحول إلى رجل حى شبيه بالرجل الذى اعتدى عليه الباشا منذ قليل ، وتأخذ فى تعنيف هذا الإقطاعى المستبد ، حتى يقع مغشياً عليه على مرأى ومسمع ممن معه ، كما يحكى عالم الآثار الذى يروى القصة ، وكأنها حُلم أو رؤيا .

ومن هذه القصص التى تخز هذه الطبقة المستغلة ، قصة « الجوع[1] » التى تعرض أزمة عامل فقير يعول أمه وزوجته وستة أطفال ، فقد يده أثناء عمله فى أحد المصانع ، وطرد من المصنع عاجزاً عن العمل ، ولم يجد خلاصاً إلا بالانتحار ، وحين تقدم ليلقى بنفسه فى النيل أثناء الليل ، مر به شاب ثرى ، عائد من سهرة خسر فيها مبلغاً كبيراً على مائدة القمار ، وتقدم هذا الشاب إلى الشبح الماثل نحو النهر يسأله عن أمره بدافع حب الاستطلاع ، ثم سمع قصته ، فعرف أنه كان عاملا عند أبيه ، وأنه فقد يده فى المصنع الذى يدر هذا المال الذى يراق على المائدة الخضراء .

على أن فى المجموعة بعد تلك القصص الاجتماعية ، التى يفضح بعضها الانحرافات الجنسية ويكشف بعضها المآسى الطبقية ؛ بعض القصص التى تنزع نزعة فكرية . ومن تلك القصص ، قصة « همس الجنون[2] » التى سميت بها المجموعة ، والتى تقوم أساساً على فكرة فلسفية هى : أن الحرية المطلقة التى لاتحدها قيود اجتماعية أو أخلاقية ، إنما هى الجنون بعينه . ويعرض المؤلف لتأكيد

---

(١) انظر مجموعة « س الجنون » ص ١٤٧ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٣ وما بعدها .

ذلك ، حكاية شاب هادئ طيب اقتنع بعد تفكير إلى وجوب تحرير نفسه من القيود التى تعوق إرادته ورغبته . فبدا له أن يصفع قفا أعجبه ، فكان نصيبه الضرب والركل . . وفى مرة أخرى بدا له أن يلمس فتاة ناهداً أعجب بها فى الطريق ، فكان جزاؤه كثيراً من اللطمات واللكمات ، ثم بدا له مرة أن ينطلق من قيود ملابسه ، فكان نصيبه العرى والتحول إلى مجنون .

ومن هذا النوع من القصص الفكرية أيضاً ، قصة « الشر المعبود[1] » التى تقوم أساساً على فكرة لزوم الشر للحياة البشرية ؛ فتلك القصة تحكى حكاية رجل صالح هبط إقليماً صاخباً ، وعمل على إنهاء كل ما به من شرور ، بغرس المحبة فى النفوس ؛ فكان أن تعطل الشرطى والقاضى والحاكم ، ولم يعد هناك عمل لهم ، واطمأن الإقليم جميعاً إلى الخير إلا هؤلاء الذين وهبوا أنفسهم صناعة الخير ، وتشاوروا فى المشكلة بعد أن تشاكوا ، وكانت النتيجة اختفاء الشيخ الطيب ، بتآمر صناع الخير ، الذين ما لبثوا أن أعادوا الحياة إلى سنتها الأولى بما فيها من شرور .

وأخيراً فى المجموعة بعض القصص ذات الطابع الإنسانى ، الذى يتعاطف تعاطفاً حانياً مع التعساء الذين قست عليهم ظروف الحياة ، فحرمتهم سعادة القلب دون أى ذنب ، اللهم إلا القدر القاسى والحظ العاثر . ومن تلك القصص قصة « حلم ساعة[2] » التى تعرض لحظة أمل فى حياة شاب طيب ، ما تلبث أن تنقلب إلى ساعات يأس قاتل . فقد عرف بالانطواء ، ويئس من الحب ، لما وقر فى نفسه من أنه ثقيل غير موفق . ولكنه ذات مساء ، شاهد حسناء تبتسم له وهو يتأهب لدخول السينما ، ثم شاهدها تلتفت إليه باهتمام من المقاعد

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٦٩ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٩٩ وما بعدها .

العليا ، بينما هو جالس فى القاعة . وما لبث أن اهتم بها ، وأخذ يرفع رأسه ليشاهدها ، فرأى سيدة معها تحدق فيه مثل فتاتها بحنو ، ثم ما لبث أن رأى شاباً يجالسهما ، ويهتم به اهتمام الآنسة والسيدة ، وطار قلبه فرحاً حين رأى الشاب يحييه ، ثم يدعوه إلى الصعود إليهم فى الاستراحة ، وحين التقى بهم ، عرف أن الشاب كان زميله فى الدراسة ، وأنه خطيب تلك الفتاة ، ثم شرح له صديقه أن سر اهتمام الفتاة وأمها به ، هو أنه شبيه بابن للأسرة قد مات منذ قليل . . وهنا عاد أدراجه يائساً ، بعد أن داعبه الأمل لحظات .

ومن تلك القصص الإنسانية كذلك قصة « حياة للغير[1] » التى تصور كفاح شاب من أجل إخوته ؛ وإضرابه عن الزواج حتى يتموا تعليمهم ، بعد أن تركه والده خلفاً له فى عيالتهم . وحين أتم آخرهم تعليمه ، وحين فكر الأخ الأكبر فى الزواج من ابنة الجيران ، وقبل أن يصرح بذلك لأحد ؛ فاجأه أخوه الصغير بأنه سيخطب تلك الفتاة نفسها .

وبعد هذا العرض لأهم المجالات التى تتحرك فيها قصص المجموعة من الناحية الموضوعية ، يلاحظ أن المؤلف كان متأثراً فى مادته القصصية وطريقة عرضها بثقافته الجامعية كدارس للفلسفة ، ثم بهوايته الأولى للتاريخ الفرعونى ، وأخيراً بهوايته الأخيرة كمفتون بالقصص الواقعى . وقد بدا تأثره بالفلسفة فى بعض القصص التى اتخذت موضوعاً فكرياً ، كما بدا فى أسلوبه الذى يذكر أحياناً اصطلاحات منطقية أو فلسفية أو نفسية ، كقوله عن بعض شخصيات قصصه : « ورث عن والديه ثروة طائلة . . . ومع ذلك فمن كان يطلع على وجهه ذلك اليوم ... يأخذه العجب . . . ولا سبيل إلى إبطال هذا العجب ما لم نلم بماضيه ، لأن حاضر الإنسان يقع غالباً من ماضيه موقع النتيجة من

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٣١ وما بعدها .

المقدمات[1] » . كذلك ظهر تأثره بالتاريخ الفرعونى فى بعض القصص التى استلهمت هذا التاريخ ورسمت بعض أجوائه ، كقصة « يقظة المومياء » وقصة « الشر المعبود » وقد سبق حديث عنهما ، ثم قصة « صوت من العالم الآخر[2] » التى تصور حالة مغادرة روح قائد فرعونى لجسده ، ثم ما يتبع ذلك من مشاهد تحنيط للجسد ، ودفن له وما إلى ذلك . كل هذا على لسان تلك الروح التى أصبحت حرة لا تعرف القيود ولا الحدود ولا الأزمان ، حتى لترى السرائر وتفضح الخبايا وتظهر على المستقبل وتعرف مخبآته .

أما أثر افتتانه بالقصص الواقعى : فيتضح من هذه الوفرة الغالبة من القصص المتجهة إلى فضح انحرافات الجنس أو كشف استغلال الأرستقراطية ، والتى تهتم بالأشخاص العاديين وتتعاطف مع البسطاء ، الذين تتخطاهم العيون ، وهم غالباً من القاهريين أبناء البلد مثل : « فلفل » صبى القهوجى[3] ، و« حسن شلضم » المهرج[4] ، وبائعة الهوى بطلة قصة « الثمن[5] » ، و« أبو سنة » المغنى البلدى[6] ، و« المعلم جعده » رجل عطفة شنكل[7] .

والحق أن نجيب محفوظ بهذه الطائفة من قصصه التى تحمل على البشوات والبكوات والمستوزرين ، يُعتبر من رواد الأدب الثورى ، الساخط على فساد

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٠٠ .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٠٣ وما بعدها .

(٣) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٩٩ وما بعدها .

(٤) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٧١ وما بعدها .

(٥) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٠٧ وما بعدها .

(٦) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة : « الورقة المهلكة » ص ١٧٩ وما بعدها .

(٧) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة « نحن رجال » ص ١٦١ وما بعدها .

العهود الماضية ، كما أنه فى قصصه المجسمة للعيوب الطبقية ، والمتعاطفة مع الفقراء والكادحين ، والحاملة على الإقطاعيين والرأسماليين ؛ يعتبر من أوائل من مهدوا الطريق أمام الواقعية الاشتراكية فى الأدب المصرى الحديث ، ذلك الاتجاه الذى سوف ينشط بعد الحرب العالمية الثانية إلى أن يسيطر منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .

والشكل القصصى فى المجموعة يختلف اختلافاً بيناً ، فهناك شكل المذكرات التى يسجلها البطل(١) ، وهناك شكل الحكاية التى يقصها الكاتب عن راو غيره(٢) ، وهناك شكل القص المباشر الذى يسرده المؤلف دون وساطة الراوى(٣) .

على أن تلك القصص متفاوتة من الناحية الفنية تفاوتاً كبيراً ؛ ففيها القصص التى تبرز فيها شخصية المؤلف ، وذلك حين يفرض نفسه على السياق ويقطع التسلسل ، حتى ليصل أحياناً بالأسلوب القصصى إلى ما يشبه أسلوب المقال ؛ حيث يشرح ويعلق ، أو يذكر بعض القضايا الفكرية أو الحقائق العلمية ، كما يرى ذلك فى أول قصته « همس الجنون » التى يبدأها بقوله : « ما الجنون ؟ إنه فيما يبدو حالة غامضة كالحياة والموت تستطيع أن تعرف الكثير عنهما إذا نظرت إليهما من الخارج ، أما الباطن أما الجوهر فسر مغلق » (٤) . كذلك نرى بعض القصص لا يرجع عيبها إلى تدخل المؤلف أو لجوئه إلى الطريقة المباشرة فى التعبير ، وإنما يرجع إلى البعد عن طبيعة القصة القصيرة الناجحة ، تلك التى ترتبط بالواقع المعيش ، وتنأى عن عالم الخيالات والعجائب . فقد

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة « من مذكرات شاب » ص ٦٢ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة « يقظة المومياء » ص ٨١ .

(٣) من هذا النوع أكثر قصص المجموعة .

(٤) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٤ .

ضمت المجموعة بعض القصص التى تعتمد على الخيال الذى لا يعقل ، ولايجد له تبريراً من الواقع أى تبرير . كقصة « يقظة المومياء » التى يحكى فيها المؤلف على لسان عالم آثرى أنه شاهد مومياء تزيح غطاء صندوقها بمحضر من جماعة من المشاهدين ، ثم تنهض وتتحول إنساناً حيًّا ، يخاطب أحد البشوات ويعنفه على بعض أعماله غير الإنسانية [1] . كما ضمت المجموعة بعض القصص التى تستلهم بعض الأساطير ، وتقدم أحداثاً ذهنية وخيالية صرفة ، كقصة « الشر المعبود » التى تتحدث عن إقليم تحول إلى خير محض بفعل مصلح بذر فى نفسه الحب ، حتى ضاق الحكام وحراس الأمن والقضاة ، وتآمروا إلى أن أعادوا الشر إلى الإقليم ليجدوا لهم عملا [2]. فبالإضافة إلى كون هذه القصة تستوحى بعض الأساطير ، نراها مغرقة فى البعد عن الواقع المعيش ، معتمدة أساساً على تخيلات بعيدة وفروض ذهنية ليس إلى تحقيقها من سبيل . كذلك نرى فى المجموعة قصة تتحدث بلسان روح فارقت جسدها ، وراحت تحكى تأملاتها منذ كان هذا الفراق إلى أن دفنت الجثة وصعدت الروح إلى السماء . وهذه القصة هى قصة « صوت من العالم الآخر [3] » وهى الأخرى قصة خيالية ، تبعد عن الواقع المعيش ، وتنأى عن الحياة اليومية العادية ، وبهذا لا تتنفس فى المناخ الطبيعى للقصة القصيرة . وقد كان من الممكن أن يلجأ المؤلف إلى بعض الحيل الفنية التى تبرر عرض مثل هذه الأحداث الخيالية ذات المضمون الجيد ، وتربطها بواقع مبرر مقبول ، كأن يجعل هذه الأحداث تجرى للراوى فى حلم مثلا ؛ فالحلم واقع يتغشى الناس ويحدث لهم فى حياتهم العادية ، ومن

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٨١ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٦٩ وما بعدها .

(٣) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٣٠٣ وما بعدها .

خلاله يمكن أن يعرض كثير من الخيال المبرر بأنه جرى فى هذا الحلم .

على أن فى المجموعة بعد ذلك بعض القصص التى تتآزر فيها العناصر القصصية الفنية ، وتبعد كل البعد عن جو المقال أو أسلوب العلم ، كما تنأى عن الخيالات ، والغرائب فتأتى غاية فى الروعة . ومن أمثلة ذلك قصة « عبث أرستقراطى[1] » التى سبق عنها الحديث .

ولغة القصص هى الفصحى حتى فى الحوار ، الذى يبدو غريباً أحياناً عن الشخصية ومستواها. ومن ذلك قول غانية من غوانى « روض الفرج » لفتى أعجب بها : « كم عشقت من النساء ياغلام ؟ » وقوله لها : « وله ... ؟ » ثم قولها تعقيباً على سماعها أنه لم يعشق قط : « رباه[2] » ! ! فهذا حديث يحمل إلى القارئ ظلال شخصية أبطال تاريخيين ، فيهم جلال ولهم روعة حديث وفخامة عبارة ، كملكة وفارس مثلا ، وليس هو حديث غانية وفتى مراهق بحى روض الفرج.

وبعد لعل هذا الجزء من قصة « حياة للغير » يلقى بعض سمات هذه المجموعة . قال المؤلف وهو يحكى حكاية الأخ الأكبر الذى عاش عزباً مكافحاً من أجل إخوته حتى أتموا تعليمهم ، وحين أنجز رسالته وفكر فى الزواج ، سبقه أخوه الأصغر إلى طلب خطبة من فكر هو منذ قليل فى خطبتها ، ثم أخبره هذا الأخ بذلك بينما كان هو جالساً فى حديقة البيت الصغيرة ، يفكر فى هذه الفتاة ويعقد العزم على خطبتها لنفسه :

« ترك الوالد المتوفى أسرة بائسة مكونة من أرملة وأربعة أبناء أكبرهم — عبد الرحمن — فى مستهل الشباب ، وأربعة جنيهات معاشاً . وهكذا

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٨١ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١١٧ .

تصدت الحياة للشاب السعيد الواسع الآمال بوجه عبوس ، استأدته أشد الواجبات وحتمت عليه أن يخلع رداء الطفولة ليحمل على عاتقه اللدن أثقل التبعات . . . وكان عليه قبل كل شيء أن يتناسى أطماعه ويدرج فى الأكفان آماله ، ويغير مواهبه ، لكى يهيئ للأسرة الضعيفة حياة سعيدة ، ويوليها بعض العناية التى كان يوليها إياها الأب الراحل . ورضى كارهاً بوظيفة بائسة لم يتصور قط أن تنتهى إليها آماله ...

« كانت تلك الأيام فى بدئها مؤلمة شديدة المرارة تبعث فى النفس الأسى والحسرة واليأس ، ولكنها لم تبلغ به قط حد الثورة أو الغضب الهائل . لماذا ؟ كان قلبه كبيراً ينضح بالحنان والأخوة . فوهبه أمه وإخوته . وهانت لذلك تعاسته ، وخففت الأيام من وقع الخيبة فى نفسه ، وتجددت فى قلبه آمال أخرى لا تتعلق بمستقبله هو . ولكن بسعادة إخوته ومستقبلهم . وذاق سعادة جديدة ، هى السعادة التى يحدثها بذل النفس والعمل من أجل سعادة الغير . وبذلك شغل الشاب مكان أبيه ؛ ودخل فى طور الرجولة الحق قبل الأوان . .

« وذكر هنا كيف أنه كان يشعر بالفراغ الأليم رغم امتلاء حياته بالآمال والأعمال . ولكنه كان ينجح دائماً فى إبعاد فكرة الزواج عن قلبه ، حبًّا فى أسرته وإيثاراً لإخوته . واستوصى بالصبر ، ولكن أثبتت له الأيام أن إخوته أقل صبراً وأعنى بنفوسهم منه ، وربما كان للزمن فى ذلك شأن وأى شأن ؛ فما كاد أكبرهم يتخرج ضابطاً فى مدرسة البوليس ؛ حتى تزوج وترك العبء له وحده ، وتبعه بعد قليل أخوه الثانى المهندس فاضطر إلى البقاء أعزب إلى هذه السن .

« ثم ذكر كيف أنه كاد يختار أخيراً ما يكمل به حياته ، وكيف جاء الاختيار بعيداً عن التوفيق . وكيف أتته الطعنة النجلاء من يد طالما آثرها

بالحب والعطف ، وقد طعنه وهو يضحك ضحكة مشرقة بالأمل والسعادة ، كأنه ذاك الحكيم الذى يترنم بأنشودة السلام وقدمه تقتل عشرات الأحياء التى لا تراها العين ...

« وفيما هو فى أحلامه إذ سمع صوتاً ينادى قائلا : « عبده . . . لماذ تبقى فى الظلام ؟ » .

هذا صوت أمه الحبيب . . . رباه ... لقد لفه الليل وهو لا يدرى . وقام من جلسته متثاقلا ، وسار ببطء إلى الداخل ، وبادرته أمه قائلة :

— هل حدثك أنور ؟

فقال : « نعم ... »

— ما رأيك ؟

— اختيار جميل يا أماه ، سأذهب غداً لمقابلة جارنا الطبيب وأطلب يد ابنته الجميلة لابننا النابه .

فقالت بحنان :

— لم يبق إلا أنت ،

ولازم الصمت هذه المرة ...

من يعلم ليس الذى يلقى الآن بأشد قساوة مما لقى فى ماضيه . وما هذه بأول كارثة يمتحن بها قلبه الكبير . وقد علمته الحياة فضيلة الصبر كما علمته حقيقة أجلّ هى : أنه يستطيع أن يسعد وهو يحقق السعادة للآخرين[1] »

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة حياة للغير » ص ٢٤٠ — ٢٤٢ .

الفصل الثانى

الرواية

ملامح مشتركة

١ — نضج الرواية الفنية :

وكما نمت القصة القصيرة فى هذه الفترة ، نمت كذلك الرواية الفنية ؛ بعد أن ولدت فى الفترة السابقة على يد الدكتور محمد حسين هيكل ، ممثلة فى رواية « زينب » ، التى كانت وليداً فنياً غير مكتمل النضج[١] . نعم قد نمت الرواية الفنية فى هذه الفترة ، بل نضجت وتقوت ، حتى أصبحت من الأنواع الأدبية الفتية فى الأدب المصرى الحديث .

وقد تمثل نمو الرواية الفنية خلال هذه الفترة فى وفرة الأعمال الروائية ، وتعدد ألوانها ، حتى كانت كالشجرة ذات الفروع العديدة والأزهار المختلفة الألوان . كما تمثل نضج الرواية الفنية — خلال هذه الفترة — فى مراعاة الأصول الفنية المقررة ، وتحقيق العناصر الروائية الصحيحة[٢] . ثم تمثلت قوة الرواية الفنية — خلال هذه الفترة أيضاً — فى مؤازرة بعض الكتاب الكبار لها وتقديمهم محاولات ناجحة فى ميدانها .

فمن حيث وفرة الأعمال وتنوع الألوان وجدت الروايات التى تعتمد

---

(١) انظر « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف — الفصل الثالث ، مبحث النثر ، المقال د — « ميلاد الرواية الفنية » .

(٢) عن الأصول الفنية للرواية يمكن أن تقرأ :

The Rise of the novel : Watt.

Aspects of the novel : Forster.

The Structure of the novel Muir.

أساساً على التحليل النفسى لبعض الأبطال ، كما وجدت الروايات التى تهدف ابتداء إلى عرض بعض التجارب الذاتية للمؤلفين ، كذلك وجدت الروايات التى تعرض بعض المشكلات الطبقية أو بعض الظواهر والعادات الاجتماعية . وإلى ذلك وجدت الروايات التى تقوم ابتداء على قضية ذهنية؛ يؤمن بها المؤلف ويحاول أن يقنع بها من خلال قالب روائى . ووجدت أيضاً الرواية التاريخية ، التى تستلهم التاريخ ، وتقبس من الماضى أضواء تنير الحاضر ، ولا تقتصر – كروايات جورجى زيدان – على تعليم التاريخ .

ومن حيث مراعاة الأصول الفنية المقررة وتحقيق العناصر الروائية الصحيحة ؛ قد جاءت معظم روايات هذه الفترة أدنى إلى الفن الروائى وأقرب إلى طبيعته السليمة . وقد وصل بعض تلك الروايات إلى درجة أعلى من رواية « زينب » ، وجاءت بعيدة عن أهم ما أخذ على تلك الرواية من عيوب . فقد اشتغل بكتابة الرواية الفنية طائفة من الكتاب الذين أوشكوا أن يتخصصوا فى الفن القصصى ، وكانوا لذلك على علم أكثر بأصوله الفنية ، كما كانوا على قدرة أعظم فى تحقيق عناصره الصحيحة . ومن هؤلاء محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين وتوفيق الحكيم .

ومن حيث مؤازرة بعض الكتاب الكبار ، وتقديمهم محاولات ناجحة فى فن الرواية ، قد رأينا المازنى والعقاد وطه حسين ، يسهمون بروايات تقوى هذا الفن وتشد أزره ، ولا تجعل مجاله غريباً على مستوى القمة التى كان يتربع عليها هؤلاء الأعلام .

٢ – تنوع الرواية الفنية :

وهكذا ظفرت هذه الفترة بعدد غير قليل من الروايات الفنية ، كما

شهدت تنوعاً ملحوظاً فى اتجاهات هذه الروايات ، وعرفت من خلالها فناً روائياً أصح وأدق ، وأنضج وأقوى . . ويمكن تصنيف أهم الروايات التى كانت من نتاج هذه الفترة فيما يلى :

(أ) الرواية التحليلية : ويشمل هذا الصنف رواية « ثريا » لعيسى عبيد ، ورواية « رجب أفندى » لمحمود تيمور ، ثم رواية « الأطلال » للمؤلف نفسه . وأخيراً رواية « أديب » للدكتور طه حسين .

(ب) رواية التجربة الذاتية : ويشمل هذا الصنف رواية « إبراهيم الكاتب » للمازنى ، ورواية « سارة » للعقاد ، ورواية « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، ورواية « نداء المجهول » لمحمود تيمور .

(ج) رواية الطبقة الاجتماعية : ويشمل هذا الصنف رواية « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين ، و « دعاء الكروان » لطه حسين .

(د) الرواية الذهنية : وتمثل هذا الصنف رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم .

(هـ) الرواية التاريخية : وتمثل صنفها رواية « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد ، و « عبث الأقدار » لنجيب محفوظ .

وفى الصفحات التالية إيضاح لأهم معالم كل صنف ودراسة ما يمثله من روايات :

خصائص كل نوع وما يمثله

١ – الرواية التحليلية :

ويقصد بها تلك الرواية التي يبرز فيها جانب التحليل النفسي ، حتى يكاد يطغى على بقية عناصر الرواية . فالأحداث والشخصيات والحوار وغير ذلك من مقومات الرواية ، تأتى فى المكان الثانى أو ما دون الثانى ، حيث يتصدر جانب التحليل النفسى للبطل ، وحشد كل ما يمكّن من هذا التحليل ويعين عليه ، من معرفة ماضى هذا البطل وبيئته ، وما تكوّن لديه من عقد ، أو ما ضج به عالمه النفسى من صراعات . حتى ليُختار البطل لهذا اللون من الروايات – غالبًا – من ذوى الميول النفسية غير السوية ، بل من ذوى العقد والأمراض النفسية أحيانًا . وهكذا تأتى الرواية بمثابة تحليل نفسى ، لخبايا نفس معينة ، وبيان كيف دفعتها ظروف خاصة إلى سلوك غير سوى ، أو سلوك غريب على وجه العموم . ولا مانع بعد ذلك أن يكون للرواية بالإضافة إلى كل هذا هدف اجتماعى أو إصلاحى أو نحو ذلك .

وهذا كله يصدق على الأعمال التى رأيناها تمثل هذا الصنف من الروايات ، وهى أعمال أربعة : « ثريا » لعيسى عبيد ، و « رجب أفندى » لمحمود تيمور ، و « الأطلال » لهذا الكاتب أيضًا ، ثم « أديب » للدكتور طه حسين .

(أ) « ثريا » لعيسى عبيد[1] :

لعل هذه أول رواية فنية ظهرت فى مصر بعد « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل[2] . وتدور هذه الرواية حول فتاة مسيحية شامية الأصل، ومن أسرة فقيرة تسكن الإسكندرية . وبرغم فقر الأسرة ، قد استطاعت الفتاة أن تنال حظًا من التعليم فى المدارس الفرنسية ، كما طمحت إلى حياة أسرية أوفر غنى وأعظم رخاء من حياة ذويها . وقد اعتقدت أن أقرب طريق إلى ذاك ، إنما هو الزواج من غنى .

وكانت « لثريا » هذه عمة تقيم فى القاهرة وتعمل خياطة لتعيش ؛ فهى قد فشلت فى حياتها الزوجية ، بعد أن زوجت من سكير فاسد ، وأصبح عليها أن تعول نفسها .

وكان يسكن عند هذه العمة شاب مسيحى يتيم فقير ، على حظ قليل من الثقافة . فالظروف قد جعلته لا يتم تعليمه ، وحملته على احتراف مهنة النجارة وكان إلى ذلك خجولا منطوياً قليل الاختلاط ، قليل الخبرات الاجتماعية وخاصة فى مسائل المرأة والحب . بل كان طيباً ، تصل طيبته إلى حد السذاجة بل إلى درجة ضعف الشخصية .

ورأى مرة صورة الفتاة معلقة فى بيت عمتها ، فهام بها ، ومضت العمة فى محاولة إيقاع الفتى الغر « وديع نعوم » فى حبائل « ثريا » ابنة أخيها ، رجاء أن يتزوجها ، فتربح به زوجاً طيباً مستقيما ، وتتجنب التجربة القاسية التى منيت بها العمة فى زواجها من فاسد منحرف . لهذا استدعت العمة

(١) اقرأ ما كتب عنه قبل ذلك فى الفصل السابق الخاص بالقصة القصيرة ص ٤١ .

(٢) ظهرت « ثريا » سنة ١٩٢٢ . وكانت « زينب » قد ظهرت سنة ١٩١٢ .

الفتاة لزيارتها ، واستضافت الشاب وحققت لقاء بينهما ، ولكن بقدر ما وقع « وديع » فى حب « ثريا » كانت نفرتها منه وإعراضها عنه . وانتهى الأمر بأن صرحت لعمتها برفض الزواج به ؛ لأنه لن يكون زواج المصلحة الذى عقدت العزم عليه . وسافرت إلى الإسكندرية . أما العمة فقد أسفت لهذا الرفض ، وتحسرت على فشل خطتها فيما عزمت عليه من أمر . وترفقت بالفتى ، فأخفت عنه أول الأمر ما كان من رفض « ثريا » له ، ثم اضطرت أخيراً لمصارحته مع كثير من الأسف :

أما هو فبدلا من أن يثور على الفتاة التى رفضته ، ازداد هياماً بها وانجذاباً إليها وتعلقاً للأمل عليها . فسافر إلى الإسكندرية رجاء أن يلقاها ويقنعها . وبعد البحث المرهق ، عثر عليها مصادفة فى الطريق ، وصارحها بحبه ، ورجاها أن تغير رأيها فيه ، وأن تقبل الزواج منه . ولكنها أصرت على الرفض ، وشرحت له وجهة نظرها فى هذا الرفض . وأمام هذا الإصرار ودع « وديع » « ثريا » باكياً وانصرف عنها يائساً .

وحين مضت الفتاة فى طريقها تتبعها شاب ثرى من أبناء الطبقة المترفة يسمى « أحمد بك » ، يعرف بكثرة غزواته العاطفية ومعابثاته الماجنة . وأخذ هذا الشاب يغازلها ، وهى تتجاهله أول الأمر — برغم معرفتها لشخصه وأخباره — ثم استجابت له بعد ذلك ، رجاء أن يحقق حلمها فى الزواج الذى يجلب لها الثراء والرفاهية والأبهة .

وأخيراً تزوجت « ثريا » من « أحمد بك » ، بعد أن أسلمت ، وكان كل هذا برغم أنف والدها ، مما سبب له مرضاً أودى بحياته ، ففارق الدنيا ، دون أن يسمح لها حتى بزيارته .

ووصلت هذه الأنباء إلى العمة فى القاهرة ، فأخفتها حيناً عن « وديع »

ثم أخبرته عما كان ، فبعثت فى نفسه الأمل من جديد ، حيث تخيل أن هذا الزواج القائم على المصلحة وعدم التكافؤ وعدم رضى الأهل ، محال أن يستمر ، وأن مصيره إلى الافتراق .

فسافر إلى الإسكندرية ليختبر الأمر ، ويعرف مدى ما وصلت إليه تلك الزيجة غير الطبيعية من فشل .

وتحايل حتى عرف بيت « أحمد بك » ، وتسلق سوره فى غفلة وأطل على الحديقة ، فرأى « ثريا » وزوجها الثرى يسيران متأبطين فى ممرات الحديقة ، فأدرك أن « أحمد بك » ما يزال يحب زوجته .

ونزل عن السور مطمئناً إلى أن هذا الزواج لن يفسخ قبل سنين ، وهذه فرصة يستطيع فيها تكوين ثروة يستطيع بها أن يسعد « ثريا » حين تعود إليه . . وعاد إلى القاهرة وفتح « ورشة » ، وعمل بجد ونشاط معتقداً أنه سوف يظفر بعد حين بحبيبته .

ومن الجوانب المشرقة فى هذه الرواية : أن المؤلف قد جعل البطل عاملا ، ثم تعاطف معه بعض الشىء ، ودافع عنه وعن أمثاله بعض الدفاع . ومن ذلك قوله على لسان البطلة ، وهى تعتذر لعمتها عن الزواج من البطل : « إنى أعرف حياة هؤلاء الأشقياء ، لا أريد أن أعيش عيشة الفاقة والجوع [1] » . ومن ذلك أيضاً قوله على لسان العمة ، وهى توجه الخطاب إلى البطلة : « أفى المدرسة تعلمت أن تحتقرى وسطنا وتثورى ضد نظام حياتنا [2] ؟ ! » . ومن هذه الجوانب المشرقة تقديم بعض الأبعاد النفسية والخلقية لبعض الأشخاص ، لا عن طريق السرد أو الوصف الإجمالى

(١) انظر « ثريا » لعيسى عبيد ص ٤٣ .

(٢) انظر المصدر السابق والصفحة نفسها .

الخارجى ، بل عن طريق تصرفات هذه الأشخاص وأحاديثها . ومن ذلك تقديم نفسية « ثريا » وكثير من أخلاقها عن طريق معاملتها لكلبة العمة[1] ، تلك المعاملة التى تقنعنا بالتعالى والقسوة وعدم الإنسانية .

ومن هذه الجوانب المشرقة أيضًا ، رصد المقدمات التى تبرر النتائج ، وتدعو إلى الاقتناع بما يكون من مواقف . فالبطل « وديع » تربى يتيما فقيراً ، وعجز عن إتمام تعليمه واضطر إلى أن يعمل صبى نجار ، وهو إلى ذلك أو بسبب ذلك منطو ، وهو لانطوائه معتزل قليل الاختلاط ، وهو لهذا قليل التجارب ، وقلة تجاربه جعلته يسقط فى أول لقاء بينه وبين « ثريا » ، حيث بدا مرتبكا بل مضحكا ، مما ساعد على رفضه وعدم هزه لخلية واحدة من قلب الفتاة . كل ذلك برغم طيبته واستقامته وصلاحيته زوجاً لمن هى فى مثل ظروفها ،

على أننا نجد فى مقابل هذه الجوانب المشرقة فى الرواية ، مآخذ بينة . . ومن تلك المآخذ : الإفراط فى الاعتماد على الجانب النفسى ، لدرجة جعل البطل مريضًا نفسيًا أو شبه مريض ، بل لدرجة ذكر بعض المصطلحات النفسية ، التى ليس مكانها العمل الروائى .

ومن ذلك قول المؤلف عن البطل : « كان حبه تلك العاطفة الهادئة البريئة العميقة ، التى يشوبها دائمًا حزن سوداوى ، يولد فى المخيلة فكرة مرضية مؤلمة ، شبيهة بالفكرة الثابتة ، يخضع لها المجموع العصبى ، ويترتب عنها داء النورستانيا والسوداء[2] » .

ومن المآخذ التى توجه إلى تلك الرواية أيضًا ، وصف الشخصيات فى

---

(١) المصدر السابق ص ٣٥ .

(٢) انظر « ثريا » لعيسى عبيد ص ٦٧ .

أكثر الأحيان وصفاً سردياً إجمالياً من الخارج ، وعدم تقديم هذا الوصف - كما حدث قليلا - من تصرفات الشخصيات وأحاديثها . فبرغم أن المؤلف قد أطلعنا على جانب كبير من شخصية ثريا ، من خلال تصرفها مع الكلب؛ قد قدم لنا شخصية وديع وشخصية العمة وبقية شخصية ثريا بطريقة تشبه التقريرات أو جوازات السفر أو البطاقات الشخصية ، حيث يذكر الشكل واللون والطول والملامح ، ذكراً سردياً تقريرياً جامداً[1] .

ومن المآخذ التى تلاحظ على الرواية بعد ذلك ، الاستطراد أحياناً ، وتدخل المؤلف تدخلا يقطع التسلسل . وذلك حين يطيب له أن يقرر حقيقة أو يسجل فكرة أو يورد حكمة أو ملاحظة ، أو حين يقدم وصفاً لشىء بعيد عن جوانب الرواية ومقوماتها ، ولا يكون خادماً لعنصر أساسى فيها . ومن ذلك قوله عن ثقافة البطل : « وتمكن بعد مضى عدة سنوات . . أن يفهم بسهولة الكتب اللغوية العويصة ، التى ينحصر جلالها الفنى وجمالها الابتداعى فى مفرداتها الجوفاء الشاذة[2] » فالحق أن هذا إقحام لحكم يؤمن به الكاتب ولا علاقة له أصلا بتكوين فكرة عن ثقافة البطل ، أو تقديم بعد ما لشخصيته؛ لأننا لن نراه فى الرواية كلها وقد تأثر أى تأثر بهذا الذى ذكره المؤلف . . ومن ذلك أيضاً وصف المؤلف « لبلاج » الإسكندرية وصفاً تفصيلياً ، بمناسبة مرور البطل به باحثاً عن « ثريا »[3] . ومنه كذلك وصفه للقطار الذاهب إلى الإسكندرية ليلا ، بما فيه من ركاب ومفارقات وأجواء[4] . فليس

---

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٤٨ — ٢٤٩ .
وانظر « ثريا » لعيسى عبيد ص ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٤ .

(٢) انظر « ثريا » لعيسى عبيد ص ٢٢ .

(٣) انظر : « ثريا » لعيسى عبيد ص ٥٦ — ٥٨ .

(٤) انظر : « ثريا » لعيسى عبيد ص ٥٢ — ٥٥ .

وصف « البلاج » أو القطار بمضيف شيئاً إلى بناء الرواية[1] ، وليس كل منهما إلا استطراداً وإقحاماً من المؤلف لشيء غريب يقطع التسلسل ويفكك البناء . بل إن المؤلف قد طاب له أن يركز بعض الشيء على الجانب الجنسي فى وصفه « للبلاج » ، دون أى داع فنى إلى ذلك ، إلا أن يكون هذا الداعى هو الرغبة فى الإثارة أو تملق القراء أو جذبهم ببعض المشهيات .

ومن المآخذ التى تتضح فى هذه الرواية بعد ذلك ، عدم منطقية بعض الأحداث أحياناً ، مثل تعرف « وديع » البطل على « أحمد بك » بسرعة[2] ، والأول من القاهرة ويعمل نجاراً ، والثانى من الإسكندرية ، ويعمل ابن ذوات إن صح أن يكون هذا عملا يذكر . . ومثل تشبث « وديع » بثريا برغم إهانتها له ، ومثل تسلقه السور ونزوله عنه معتقداً أن « ثريا » ستكون له يوماً ما ، وترتيبه لحياته على هذا الوهم . وربما برر هذا — من جانب المؤلف — أنه اعتبر البطل شخصاً غير سوى ، والمنتظر من مثله أن تكون تصرفاته غير معقولة

وأخيراً يؤخذ على هذه الرواية ، عدم التزام مبدأ واحد فى لغة الحوار ؛ ففى بعض الأحيان نجد الشخص الواحد ينطق كلاماً فصيحاً ، وكلاماً عامياً ، وكلاماً أجنبياً . « فثريا » تقول مرة مستفهمة : « ما هو السبب يا ترى ؟ » ، وتقول مرة أخرى للكلبة : « روحى كده بلاش قرف » ، وتقول مرة ثالثة : « مرسى مسيو نعوم ، ده gentillesse منك[3] » .

هذا مع تسجيل أن المؤلف — فى الجانب اللغوى — يجرى فى الغالب

---

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٣٨ — ٢٣٩ .

(٢) انظر : « ثريا » لعيسى عبيد ص ٦٠ .

(٣) انظر : « ثريا » ص ٢٣ ، ٣٥ ، ٦٢ .

على ما سبق أن عرف عنه فى قصصه القصيرة ، وهو جعل السرد والوصف بالفصحى ، وجعل الحوار إن كان قصيراً بالعامية ، أو بلغة الكلام .

ولعل هذا النموذج يقرّب بعض الشىء أسلوب هذا الكاتب فى رواية « ثريا » . قال فى الفقرة الأولى منها وفى حوار بين البطل وعمة البطلة :

« – صورة من هذه ياست لبيبة ؟

– صورة ثريا بنت « أخويه » .

ظل وديع نعوم واقفًا أمام الصورة المنحبسة فى إطار جميل معلق على الحائط ، يتأمل فى إعجاب تقاطيع الفتاة ، ولبثت السيدة تحدق فيه لترى تأثير جمال ثريا فى نفسه ، وكأنها أدركت أن الفتاة راقته ، فاستطردت تقول بغباوة لتزيد شغفه بها :

– « هادى صغار خالص » .

أجابته الست لبيبة ذلك بلهجتها السورية وعلى شفتيها ابتسامة ذكية لتشجعه على الإفصاح عما يكنه ضميره ، ولكن الشاب عاد إلى مقعده صامتًا مفكراً ، وربما كان يتأمل صورة الفتاة التى انطبعت فجأة فى صفحة صدره ؛ فلما رأته لم يسترسل فى الكلام أخذت تطنب فى جمال الفتاة وآدابها وأخلاقها والمزايا الموهومة التى تخلقها فيها ، ومن شأنها إثارة عوامل الإعجاب فى الرجل .

ولبث وديع نعوم يستعيد فى ذاكرته أقوال الست لبيبة ، وقد فهم منها قبولا صريحاً فى حالة إقدامه على خطبتها .

– لماذا لم أرها عندك أبداً يا مدام ؟

– ما هى عند أبوها فى الإسكندرية .

– أليست لها أم ؟

– ماتت أمها يا حرام وهى فى الخامسة ، فرباها أبوها تربية عالية فى المدارس .

ثم أردفت ذلك بما معناه :

– سأكتب لها اليوم لتحضر تمضى بضعة أيام معنا .

قالت ذلك ونظرت إليه نظرة معنوية ، تريد أن تفهمه بها أنها لم تفعل ذلك إلا لأجله ؛ أما هو فأطرق إلى الأرض متجاهلا غرضها(1) » .

(ب) « رجب أفندى » لمحمود تيمور :

وقد تلت هذه الرواية فى الظهور ، رواية « ثريا » لعيسى عبيد(2) . أما أحداثها فتدور حول شخصية بسيطة ، تآزرت عليها ظروف نفسية وبيئية وفكرية سيئة ، حتى دفعت بها إلى الجنون . فرجب أفندى رجل فى الخامسة والثلاثين من عمره ، يلبس الجبة والقفطان والطربوش ، وله لحية صغيرة ؛ وقد طبع على عصبية المزاج والميل إلى العزلة والرغبة فى الزهد ، والنزوع إلى التدين ، وكان قد تعلم علومه الأولية فى إحدى المدارس ، ثم لم يكمل تعليمه . بل اتجه إلى القراءة الخاصة . وقد نشأ فى منزل عم له بعد أن فقد والديه ، ثم استقل بعد ذلك ، وعاش فى مسكن منفرد بحى الحسين ، حيث كانت تقوم على خدمته عجوز اسمها « أم نبوية الزبالة » ، وكان له صديق له متجر لبيع السبح والمباسم ، ويقرأ بعض كتب الدين ، ويعتبر متجره بخان الخليلى ملتقى لبعض المشايخ ، هذا الصديق هو « الشيخ عبد الوهاب السبكى » .

---

(1) انظر « ثريا » ص ٩ – ١٠ .

(2) نشرت « رجب أفندى » سنة ١٩٢٨ .

ومن خلال تردد « الشيخ رجب » على متجر « الشيخ السبكى » تعرف بمجاور فقير مولع بالروحانيات ، اسمه « الشيخ عبد الحى الأزهرى » . وأثناء حديث عن الأرواح وعالمها وقدرة البعض على تحضيرها ، أخبر الشيخ الأزهرى صاحبه « رجب أفندى » بأنه يعرف عالمًا روحانيًا مقتدراً ، هو « الحاج أحمد حلجيان » . وما زال الشيخ الأزهرى برجب أفندى حتى أقنعه بزيارة هذا الروحانى وتلقى علمه عنه . وكان الأزهرى يقصد من وراء ذلك أن يتلقى العلم الروحانى عن هذا العالم دون أن يدفع شيئًا ، حيث إن « رجب أفندى » الهاوى الميسور ، سوف يدفع نفقات الدروس .

أما « الحاج أحمد حلجيان » فكان له مكتب بحى السيدة زينب ، هو فى الظاهر مكتب سمسار عقارات ، أما فى الحقيقة فهو وكر شعوذة . وقد زاره « رجب أفندى » بمصاحبة الشيخ الأزهرى . وكان « الحاج حلجيان » من الحيلة بحيث أقنع الضحية بقدرته الفائقة . ثم كثر تردد « رجب» على على هذا الدجال ، وراح بدوره يجرب فى مسكنه تحضير الأرواح . وما زال يتمادى فى هذا الطريق المظلم ، بتشجيع الدجال الذى يبتزه ، وبإغراء « الأزهرى » الذى يستغله ، ثم بدافع بعض الأحلام والتهيؤات التى تبدو له ؛ حتى انتهى به الأمر إلى الفاقة والهزال والخبل . فأصبح يتردد على أستاذه فى مكتبه لا ليتعلم بل ليطلب العون ويرجو الرشاد . ولكن هذا الدجال وقف عاجزاً مراوغًا ، وكان يصرفه أول الأمر بالتلطف والرفق ، غير أنه مالبث أن ضاق به بعد أن لم يعد وراءه كسب ، وبعد أن أصبح مصدر تعب وإضاعة وقت ، فصارحه بأنه لا يستطيع عونه ، وأنه لاصلاح لأمره ، وأنه لم يعد يستريح له . وهنا وصل خبل « رجب أفندى » إلى الذروة ، فهجم على الدجال وخنقه فأودى بحياته . وقبض على القاتل ،وكان

مصيره مستشفى المجانين ، الذى لم يكن يزوره فيه أحد إلا « أم نبوية » .

وفى هذه الرواية إلى جانب الهدف النفسى التحليلى ، هدف اجتماعى إصلاحى ، هو فضح الدجل والدجالين ، وبيان عاقبة السير فى هذا الطريق المظلم ، طريق الخرافات والشعوذة ، الذى يوصل إلى الجنون والموت ، كما حدث للدجال وتلميذه رجب .

وفى الرواية كذلك — إلى هذا الهدف الطيب — اقتدار فنى على رسم التضاريس التى كانت مساراً طبيعياً لحياة البطل النفسية ، ونهاية حتمية لهذه الحياة . فرجب أفندى ميال إلى العزلة ، نزاع إلى الزهد ، وهو عصبى المزاج ، ليس له حظ كبير من الثقافة ، على حين له ولع عظيم بالأمور الغيبية ، وهو صديق بائع سبح ومباسم ، يقرأ الكتب القديمة ويلتقى عنده المشايخ ، ثم هو رفيق الشيخ الأزهرى المولع بالروحانيات ، وأخيراً هو تلميذ الدجال المحترف . وليس من شك فى أن كل تلك العوامل من شأنها أن تؤدى إلى تلك النهاية التى انتهى إليها البطل ، تماماً كما تحدد التضاريس مجرى النهر ، ولا تجعل أمامه مندوحة من التلاشى آخر الأمر فى ظلمات البحر .

وفى الرواية أيضاً — مما يذكر للمؤلف بالتقدير — القدرة على استخدام البيئة كعنصر فعال ومؤثر فى حياة البطل ومجرى الأحداث . فليس من قبيل المصادفات أن يكون مسكن البطل بحى الحسين ، وليس من المصادفات أيضاً أن يكون متجر « الشيخ السبكى » هو منتدى هذا البطل ؛ فتلك هى البيئة التى من شأنها أن تفرخ بها الغيبيات والروحانيات وينطلق الخيال ويكبل العقل .

وقد وصل المؤلف إلى درجة عظيمة من التوفيق فى رسم بعض الأجواء

ذات الأثر البالغ فى توجيه نفسية البطل نحو مصيرها المحزن . كما حدث فى مشهد « رجب أفندى » وهو عائد إلى حجرته ليلا ، بعد زيارة للعالم الروحانى ؛ حيث تآزرت عوامل الظلام والسكون والظلال التى يصنعها ضوء المصباح الخافت ، ثم الصوت المبهم المنبعث من الحجرة ؛ فضاعفت خوف البطل واضطرابه ، وزادت من جذبه إلى عالم التخيلات الضارة والرؤى الخادعة[1] . ولولا جنوح المؤلف إلى المبالغة فى هذا المشهد ، وإسرافه فى التشويق وتدبير المفاجأة ؛ لكان من أنجح ما كتب من مشاهد روائية .

على أن فى هذه الرواية بعض جوانب الضعف التى تقابل ما مضى من جوانب القوة . ومن تلك الجوانب ، وصف الشخصيات وصفاً إجمالياً من الظاهر[2] ، مثل وصف رجب أفندى فى الفقرة الأولى من القصة[3] .

ومن تلك الجوانب أيضاً ، المبالغة فى رسم بعض الشخصيات التعسة أو المريضة أو الدنيا (أو ما سماها المؤلف بالحقيرة) مثل قوله عن خادمة رجب أفندى : « وتقوم بخدمته الضرورية خادمة عجوز تكاد تكون ضريرة ، فقدت إحدى عينيها وتشكو دائماً من أمراض تصيب العين الأخرى ، تشتغل بجمع القاذورات ، وتدعى « أم نبوية الزبالة »[4] . فما نظن أن هناك فائدة من جعل « أم نبوية » على هذا الوجه ، من فقد إحدى العينين ومرض العين الأخرى ، اللهم إلا المبالغة التى كانت من خصائص تيمور فى ذلك الحين .

---

(١) انظر : « رجب أفندى » لمحمود تيمور ص ١٣ – ١٦ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٤٤ – ٢٤٧ .

(٣) انظر : « رجب أفندى » ص ٥ – ١٠ .

(٤) انظر : « رجب أفندى » ص ٧ .

ومن تلك الجوانب الضعيفة فى الرواية ، المبالغة فى التشويق والميل إلى الإدهاش والمفاجأة . ولعل ذلك قد كان أثراً من آثار الروايات البوليسية المسلية المرفهة التى كانت شائعة ورائجة فى تلك الأحيان . . ومن ذلك قول المؤلف عن « رجب أفندى » حين صعد إلى حجرته ذات ليلة فسمع صوتاً خارجاً منها : « فاشتد ارتجافه وتقلص وجهه وجعل يستعيذ بالله من الشيطان بصوت عال . . . ولكن الصوت لم ينقطع ، وكان يشبه حشرجة الأموات ، فارتد إلى الوراء واستند إلى جدار الردهة ، وقد شعر بوهن فى قوته من فرط رعبه ، من يكون فى حجرته ؟ أهو روح خبيثة جاءت تنكل به ؟ أم روح أمه وأبيه جاءت لتسأل عنه ؟ ولم ذلك الصوت الذى يشبه حشرجة المذبوحين ؟ أيوجد شخص يسلم الروح فى حجرته ؟ ومن أين أتى ؟ . . وتزاحمت عليه الأفكار ، والصوت لا ينقطع ، وتكلم بعد مجهود كبير . فإذا صوت خشن متقطع يخرج من حلقه الجاف ، وقال :

مَن . . من هنا . . تكلم من أنت ؟

فلم يجبه أحد ، وظل الصوت على حاله الأول لا ينقطع ، فصرخ صرخة رعب شديدة ، وقد وجد نفسه فى موقف لا يستطيع فيه النكوص على أعقابه هارباً ، أو التقدم إلى الأمام مهاجماً ، وجعل يردد بصويت مبحوح مرتجف :

— إلىّ إلىّ يا أهل المروءة . . يا أهل النجدة . . أكاد أهلك . . إلىّ إلىّ .

فإذا بصوت أجش يجاوبه من الحجرة قائلا :

— من الذى يزعق هكذا . . من هنا ؟

فأنصت رجب أفندى وقد اطمأن قليلا ، ثم تشجع عن ذى قبل وقال :

— أنا رجب . رجب . من أنت ؟

وسمع حركة فى حجرته ، ثم شاهد بعد هنيهة شبحًا ملتفًا بالسواد يسير ببطء خارجًا من الباب ، فتفرس فيه ، وهو ما زال يغالط نفسه ، ثم يصرخ صرخة الاطمئنان والفرح قائلا :

— أم نبوية ! ! الحمد لله ما هذا يا شيخة كدت أهلك من الرعب . . ليس من عادتك أن تتأخرى لهذه الساعة فى المنزل ، ولكن أخبرينى ،ما هذا الصوت الغريب ؟

— كنت نايمة يا ابنى »[١] .

ومن تلك الجوانب الضعيفة فى الرواية أيضًا ، عدم تبرير بعض الأحداث أو التصرفات ، بالقدر المقنع ؛ فرجب أفندى — كما عرفنا — يتيم كان يعوله عمه ، ولكنا نراه بعد ذلك يعيش مستقلاً ويحيا حياة مستورة فيها تفرغ للقراءة والتعبد ، بل فيها تلق « لدروس روحانية بأجر يعطيه مضاعفًا وينفق فى أدائه عن سعة ، وأكثر من ذلك أنه كان يستضيف الأصدقاء كالشيخ الأزهرى ، ويمنح بعض الصدقات فى سخاء ؛ كل ذلك دون أن نعلم مورد رزقه ، وهو اليتيم الذى كان عالة على عمه[٢] .

ومن تلك الجوانب الضعيفة بعد ذلك إقحام بعض الشخصيات التى ليس لها دور يذكر فى الرواية . فشخصية « المعلم فتوحة » صاحب المطعم الذى استضاف فيه رجب أفندى صديقه الشيخ الأزهرى ، شخصية لا تقدم أى شىء للبناء الروائى ، ومع ذلك قد وصف المؤلف هذا المعلم وذكر تاريخه وسوابقه ، كأنه من الشخصيات ذات الدور الخطير فى هذا العمل الأدبى ، مع أنه ليس إلا صاحب مطعم شعبى أكل فيه البطل وصاحبه[٣] ، وقد كان

---

(١) انظر : « رجب أفندى » ص ١٣ — ١٦ .

(٢) انظر : « رجب أفندى » ص ٤٤ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٧٥ ، ٨٩ .

(٣) انظر : « رجب أفندى » ص ٦٣ وما بعدها .

من الممكن أن تستقيم الرواية دون أى حديث عن هذا المعلم فضلا عن تاريخه وسوابقه وبقية أوصافه .

هذا ، ويمكن أن يُعتبر نموذجاً لأسلوب محمود تيمور فى «رجب أفندى» هذا الجزء الذى سبق من روايته ، والذى ورد شاهدا على ميل المؤلف إلى المبالغة فى التشويق وإثارة الخوف والإدهاش وتدبير المفاجآت .

(ج) « الأطلال » لمحمود تيمور :

ليست هذه الرواية ثالثة الروايات الفنية التى ظهرت فى هذه الفترة ؛ فقد سبقتها إلى هذا الترتيب بعض الروايات[1] ، غير أن تلك الروايات كانت من لون آخر غير هذا اللون التحليلى النفسى .

وتحكى « الأطلال » قصة فتى من أسرة غنية قد تآزرت ظروف أسرية وبيئية واجتماعية مختلفة على إفساده وانحرافه ، حتى تحولت حياته إلى أطلال .

« فسامى » — وهذا اسمه — قد نشأ يتيما يربيه أخوه لأبيه ، وكان هذا الأخ المسمى « حمادة » قاسياً على سامى ، مستخفاً به مغلقاً قلبه دونه ، وكان لا يعنيه من أمره إلا أن يبدو طائعاً له منحنياً أمامه ممتثلا لأمره . وكان لهذا الأخ القاسى المدل بثروته وسيطرته زوجة طيبة عطوف ، وكانت « مودة هانم » — وهذا اسمها — تقابل تصرفات زوجها القاسى حيال سامى ، بتصرفات مناقضة ، لعلها فى نظرها تعوضه بعض ما يفقد من حب وحنان ولين من جانب « حمادة » . وربما كان لعدم إنجابها أطفالا دخل فى ذلك العطف .

---

(١) نشرت « الأطلال » سنة ١٩٣٤ ، وسبقتها رواية « إبراهيم الكاتب » للمازنى التى نشرت سنة ١٩٣١ ، ولكن رواية المازنى من نوع آخر غير النوع التحليلى ؛ إذ هى من روايات التجربة الشخصية كما سنرى فى الفصل التالى .

وكان بيت الأسرة فى حى الحمزاوى من البيوت الكبيرة الشبيهة بالقلاع ، وكان يضم عدداً من الخدم والمربيات والأصدقاء ، الذين كان سامى يجد عندهم راحة نفسه وتنفيس كبته ، بالإضافة إلى ما كان يتاح له من إرخاء حبل الحرية ، الذى تطلقه « مودة هانم » .

وكانت « تهانى » البنت الأرستقراطية المظهر ، ذات الأصول التركية ، تتردد على بيت الأسرة مع جدتها « إجلال هانم » التى تربطها بالأسرة روابط صداقة ، وكان « سامى » يقضى مع « تهانى » فى عهد الصبا وقتاً سعيداً ، يكون فيه ما يكون بين صبى وصبية من لعب وحديث وحب ساذج يناسب هذه المرحلة من العمر .

وفى المدرسة تعرف « سامى » بـــ « محيى الدين أفندى » ضابط المدرسة الطيب السمح ، وقامت بينهما شبه صداقة ـــ برغم اختلاف السن ـــ سمحت لسامى أن يتردد على بيت « محيى الدين أفندى » وأن يتعرف على ابنته « فتحية » . وما زالت الصلة بين « سامى » و « فتحية » تقوى حتى صارا حبيبين . ومما شجع على تقوية تلك الصلة ، « مودة هانم » زوجة أخى سامى الطيبة ؛ فقد دعت « فتحية » وجدتها « الست هاجر » إلى زيارتها ، وأولتهما كثيراً من الرعاية ، وجعلتهما من الوجوه التى تُرى كثيراً فى بيت الأسرة .

وهكذا أصبح سامى موزعاً بين فتاتين : « تهانى » و « فتحية » ، وكانتا من جانبهما تحسان غيرة وتنافساً على الفتى ؛ وكانت « تهانى » أشد الاثنتين غيرة ، وأكثرهما أنانية ، وكانت تستغل مظهرها الأرستقراطى ، ورقة حال « فتحية » لتعرض بها وتجرح إحساسها .

وهدأ الجو حيناً ، حين سافرت « تهانى » مع جدتها إلى تركيا ، ففى

ذاك الوقت زاد اتصال « سامى » بـ « فتحية » ، وخلا الجو لهذه دون منافس أو مكدر ، بل ازدادت الصلة بعد موت والد « فتحية » واستضافة « مودة هانم » لهذه الفتاة اليتيمة هى وجدتها استضافة شبه دائمة .

وفجأة عادت « تهانى » إلى مصر ، وتوجهت مع جدتها لزيارة بيت « سامى » ، وخف الفتى ككل من فى البيت إلى استقبالهما والسير فى موكبهما ، دون أن يحس انصرافه عن « فتحية » وإهماله لها ، فى وقت كان من المتفق عليه أن يكون معها ؛ فقد كان الوقت وقت الإفطار فى مغرب يوم من شهر رمضان ، وكان كل شىء معداً لجمع الشمل وقضاء سويعات هنيئة ، لولا أن أن جاء هذا الوافد الذى غير كل تخطيط .

وحدث أن استدرجت « تهانى » صاحبنا إلى الحديقة ، وأغرته بأنوثتها التى نضجت وشقاوتها التى زادت ، حتى قبلها ، وفى أثناء ذلك أقبلت « فتحية » التى كان « سامى » منذ قليل يبحث عنها ويسأل بعض من فى البيت . وشاهدت الفتاة ما كان بين « سامى » و « تهانى » فأسرعت بالانصراف فى حسرة ، وشعر الفتى بالذنب ، فازداد عطفاً على « فتحية » ، وتضاعفت رغبته فى ترضيتها والسعى أكثر من أى وقت مضى للالتقاء بها .

وبعد حين تزوج « حمادة » أخو سامى من « تهانى » ، وجعل لها بيتا جديداً ، وهجر بيت الأسرة أو أصبح كالهاجر له ، وازدادت علاقة «سامى» بـ « فتحية » بعد أن خرجت « تهانى » من الشركة ، وبعد أن أصبحت « فتحية » تقيم فى بيت « سامى » إقامة شبه دائمة بفضل استضافة « مودة هانم » وكرمها ، وبعد أن ازدادت حرية « سامى » بغياب أخيه عن البيت وانشغاله بزواجه الجديد . وقد ساعدت — إلى ذلك كله — إغراءات بعض

المربيات ، ووسوسات بعض الأصدقاء ، على أن يتصل سامى بفتحية اتصالا يخلف حملا فى أحشائها .

وعرض « سامى » الأمر على « مودة هانم » زوجة أخيه ، ورجاها أن تتوسط لدى « حمادة » لكى يقبل زواج « سامى » من حبيبته « فتحية » ، ولكن « حمادة » ما كاد يعرف الأمر حتى ثار أعنف ما تكون الثورة ، ورفض أشد ما يكون الرفض ، بل أمر بطرد « فتحية » وجلدتها فوراً من البيت ، وحرم على « سامى » الاتصال بها على أى وجه .

وإزاء هذا سقط « سامى » مريضاً ، ولما أبلّ ، عرف أن أخاه قد زوج « فتحية » من شيخ الخفراء فى القرية ، فازداد حقد « سامى » على أخيه القاسى ، وبدأت عوامل الانتقام تغلى فى عروقه ؛ فأخوه لم يكتف بالقسوة القديمة عليه ، بل أضاف إليها قسوة حرمانه من حبيبته « فتحية » بالإبعاد ، كما حرمه من مشتهاته « تهانى » بالزواج ، بل إنه قد ضاعف من هذه القسوة بجعل إبعاد « فتحية » بما يشبه الإعدام ؛ حيث زوجها من شيخ الخفراء الكبير المهدم .

ورأى سامى أنه لا بد من الانتقام من أخيه ، ووجد أن أحسن انتقام هو أن يخون هذا الأخ فى حبيبة الأمس اللعوب « تهانى » . . فأخذ يتحايل على الاقتراب منها مستعيناً بخادم كان يعمل فى بيت الأسرة ، ثم طُرد لسوء سلوكه . وعن هذا الطريق دلف « سامى » إلى بيت زوجة أخيه — أو بالأصح بيت أخيه — واتصل بهذه الزوجة اتصالا محرماً ، واستمر على ذلك مدة حتى أرضى حقده ، وأشبع انحرافه ، وهدأ ثورته ، ووصل من ذلك إلى درجة الغثيان .

ثم مات « حمادة » الأخ الأكبر ، غافلا عن كل ما حدث من أخيه ،

وبدأ شعور « سامى » يتحول نحو ذكراه إلى إشفاق ، ونحو « تهانى » إلى اشمئزاز . وما لبثت « مودة هانم » أن ماتت هى الأخرى ، وتحول البيت الكبير إلى خراب . . فرأى « سامى » أن يهرب من أطلاله إلى القرية ، واتجه حين وصل إلى القرية إلى بيت شيخ الخفراء ، حيث فتحية حبيبة الأمس وضحية كل الظروف . وفى هذا البيت وجد سيدة عجوزاً عرف أنها « الست هاجر » جدة فتحية ، ولما سألها عن صاحبته ، أخبرته أنها ماتت منذ ثلاث سنوات . . . ثم رأى طفلا وعلم أنه ابن فتحية الذى خلفته ومضت ، وفطن إلى أنه ابنه ، فحمله وضمه وقبله ، ووعده بأنه سوف يرعاه ويعلمه ، حتى يحيا حياة شرف وأمانة .

وهكذا حاول المؤلف أن يرسم مساراً شائكًا لحياة « سامى » النفسية ، انتهى به إلى هذا الانحراف المقيت ، الذى لم يوقظه من خدره إلا تداعى أطلال بيته ، وتهاوى أنقاض حياته . . فقسوة الأخ وعدم كونه قدوة صالحة ، وتدليل زوجة هذا الأخ وتفريطها فى جانب الحزم ، ثم عدم ضبط الحياة المنزلية ، التى كان يباح فيها الاختلاط والاختلاء بين المراهقين ، دون رقابة واعية حكيمة ، ثم وسوسات بعض الخدم والمربيات ، وإغراءات بعض الأصدقاء والخلطاء ؛ كل ذلك قد دفع بالبطل إلى الانحراف ، وجر عليه وعلى غيره من المحيطين به كثيراً من الوبال . وهذا جانب يذكر للرواية ومؤلفها بالتقدير .

وبالإضافة إلى هذا الجانب الطيب فى الرواية ، يوجد الهدف الاجتماعى الذى يستحق التقدير كذلك ، وهو التحذير من امتهان الناشئين وقهرهم ، ووجوب أن يستبدل بذلك التعاطف معهم وحسن رعايتهم وسلامة اختيار رفاقهم ومخالطيهم .

غير أنه فى مقابل هذه الجوانب الطيبة فى الرواية . توجد بعض الجوانب التى تعتبر مآخذ عليها . . ومن تلك المآخذ : ازدحام الرواية بالشخصيات والأسماء ازدحاماً يجعلها فى شبه تكدس لا داعى له ، برغم أن قلة فقط من تلك الشخصيات والأسماء هى التى تلعب دوراً ذا قيمة فى تطوير الأحداث والتأثير فى حياة البطل والسير بالرواية نحو النهاية . . فبالإضافة إلى أن هناك فتاتين ، ولكل منهما جدة ، هناك كذلك عدد غير قليل ممن يعملون فى بيت البطل ويتصلون به ، من خدم ومربيات وسائقين و بستانيين ومساعدين ، ولكل من هؤلاء اسمه فى الرواية وصفاته ، ولكن القليل منهم فقط له دوره الفعال الذى يبعد به عن أن يكون مقحماً لمجرد الزحمة . وحتى بعض هذا القليل ذى الدور الفعال ، كان من الممكن ذكره بوظيفته أو دوره ، دون حشد هذه الأسماء الكثيرة التى تكد الذهن ، وتكاد تعجز القارئ عن متابعة الأسماء والتمييز بين الشخصيات .

وكما أن فى الرواية زحمة فى الشخصيات والأسماء دون داع ، فيها أيضاً زحمة فى التفاصيل دون ضرورة . ومن ذلك ما ذكره المؤلف من تفصيلات حول شعور البطل نحو مساعد البستانى ، وما ذكره المؤلف كذلك من تفصيلات حول اللقاءات الأولى بين البطل و « فتحية » فى بيت والدها ضابط المدرسة ، وما كان فى هذه اللقاءات الأولى من اشتراك صديقين للبطل هما زميلاه فى المدرسة ، اللذان ما لبثا أن انقطعا عن زيارة بيت « محيي الدين أفندى » ليتفرد « سامى » وحده بصاحبته .

ومن هذه التفصيلات غير الضرورية أيضاً ، ما ذكره المؤلف عن بعض من شاخوا فى بيت البطل من المربين ، الذين لم يعد لهم أى أثر فى توجيه سلوكه ، حيث انفرد بالتأثير بعض الجدد الذين لهم حظ من الشباب ، كتلك

الخادمة السيئة التي كانت تغريه « بفتحية » وتحرضه على الاتصال بها .

ومن الجوانب التي تؤخذ على الرواية بعد ذلك ، المبالغة في وصف انحراف البطل ، وعدم تبرير هذا الانحراف الشديد بالقدر الكافي الذي يحمل على الاقتناع . فقد وصل الانحراف بالبطل – أو أوصله المؤلف – إلى حد الاتصال المحرم بزوجة الأخ ، والإفراط في ذلك الاتصال إفراطاً « سادياً » منفراً يثير الاشمئزاز . وقد كان من الممكن أن يتجه انحراف البطل نتيجة للقسوة من جانب الأخ والتدليل من جانب زوجة الأخ ، وجهة أخرى غير تلك الوجهة الجنسية الصارخة ، أو أن يتجه إلى تلك الوجهة الجنسية لكن لا بهذه الضراوة الوحشية الفاجرة ، التي لم يمهد لها المؤلف بالقدر الكافي ، ولم يعد البطل للتورط فيها إعداداً مقنعاً . .

ومن الجوانب التي تؤخذ على الرواية بعد كل ما تقدم ، عدم تبرير قسوة الأخ الكبير على أخيه الصغير ، وازدرائه له ، وسوء معاملته إياه ؛ فليس يكفي أن يكون « حمادة » أخاً « لسامي » من الأب ، حتى يكون ذلك مبرراً لقسوته على النحو الذي تقدمه الرواية ، والذي تتخذه من أهم أسباب الانحراف .

ومما يتصل بعدم التبرير المقنع ، ما يُرى في الرواية من تيقظ ضمير البطل أخيراً ، وتحوله من الانحراف إلى الاستقامة . فليس موت الأخ ، ولا موت زوجة الأخ الأولى ، بالسبب الكافي لتقويم انحراف هذا البطل ، وتنبيه عنصر الخير فيه ؛ فهو منحرف قد أوغل في الرذيلة ، وعاش على النهش في عرض أقرب الناس إليه ، فكان تقويمه أو إيقاظ ضميره محتاجاً إلى سبب أو أسباب أخرى أقوى من تلك التي أوردها المؤلف . . وربما يكون « سامي » قد أحس بأنه لا داعي لمزيد من الانتقام من أخيه بعد أن مات هذا

الأخ ، ولكن يبقى بعد ذلك أن المؤلف كان قد وصل بهذا المنحرف إلى درجة من الشذوذ عنيفة ، فكان عليه أن يورد تبريراً أقوى من مجرد موت الأخ وزوال هدف الانتقام ، وهو هذا الأخ .

وأخيراً ، فى الرواية من المآخذ هذا العيب الذى يلاحظ على معظم روايات تلك الفترة ، وهو وصف الشخصيات من الخارج وصفاً إجمالياً سردياً ، وعدم ترك الأوصاف تقرأ مما بين السطور ، من تصرفات الشخصيات ومواقفها وأحاديثها وما إلى ذلك .

وإذا كان من البعيد أن يعطى جزء من رواية فكرة كاملة عنها ، أو يعتبر نموذجاً دقيقاً لأهم خصائصها ؛ فالمرجو أن يقرب الجزء التالى بعض خصائص تلك الرواية ، ويوقف نوعاً ما على أسلوبها .

قال المؤلف على لسان البطل ، بعد أن تحولت حياته فى المدينة إلى أطلال ، وبعد أن هرب إلى القرية ، وذهب إلى بيت « فتحية » ، التى كان قد حرمه أخوه منها وزوجها من شيخ الخفراء :

« . . . ووصلتُ إلى الضيعة وأنا شديد الانفعال أسأل هذا وذاك باحثاً عن شىء غال فقدته .

وأخيراً وصلت إلى دارها ، ورأيت على عتبتها امرأة منحنية الظهر ، شعرها أبيض كالثلج ، مستغرقة فى تفكيرها . فوقفت أمامها أدقق فيها النظر وبغتة صرخت :

— ست هاجر !

ورفعت المرأة رأسها والنور يلمع فى عينها ، وارتميت عليها وأنا أقبلها وأحضنها وأقول :

— أين هى . أين هى ؟

فأجلستني بجوارها على عتبة الباب وبدأت تقص على بصوتها الهادئ اللطيف حكايتها . . . وشددت على يدها وأنا أرتعش وحدقت فى وجهها تحديق المخبول ورددتُ قولى :

ـ ماتت أممكن هذا ؟

ـ منذ ثلاث سنين يابنى . . .

وتخاذلتْ قواى وتكومت بجوارها ، ولفنّا الصمت برهة طويلة . ثم تنبهت على صوت رفيع صادر من الدار ينادى .

ـ جدتى . جدتى .

فأصابتني رجفة كهربائية . والتفت فرأيت طفلا صغيراً ينسل من بين فرجة الباب ويقصد الست هاجر . وحالما رآنى رمقنى بنظرة الخائف الحذر وجرى نحو الست هاجر وارتمى عليها . وكنت أرقبه وأنا أرتعش . وتمتمت الست هاجر قائلة :

ـ هذا ابنها و . . . ابنـــ

فصرخت متمما كلمتها :

ـ وابنى .

وفردت ذراعى للطفل وأنا أقول :

ـ تعال تعال إلى أحضان أبيك .

فانكمش الطفل ، وأخفى وجهه فى صدر جدته . فلاطفته الست هاجر وطمأنته وقالت له :

ـ هذا الأفندى يحبك فلا تخف منه يا فتحى ، لقد أحضر لك معه اللعب والحلوى .

فرفع الطفل رأسه ونظر إلى مستريباً فى فضول . فقلت له :

ـ لقد أحضرت لك لعباً وحلوى . انظر .

وأخرجت له ساعتى وأريتها له ، فسار نحوى بخطا بطيئة . ولما وصل عندى مد يده وقبض على الساعة وجعل يتسمع دقاتها مبتسما . ثم قرقع بالضحك . وكانت ابتسامته الساذجة تحمل إلى من الماضى ذكريات شهية . وكنت كلما أحدقت فى عيونه الصغيرة اعترتنى نشوة غريبة . وأخذته بين ذراعى وجعلت أحتضنه فى شغف . ثم وسدت رأسه صدرى وجعلت ألاطفه على شعره . . . ومرت بى برهة طويلة وأنا غارق فى أحلامى . وبدأت أشعر بالطمأنينة العظيمة تغمرنى ، وأخذت الحياة تتفتح أمامى من جديد . ودب فى نفسى نشاط غريب . وأحسست كأن يداً قوية ترفعنى من على أطلال حياتى القديمة وتهزنى فى الفضاء . تنفض عنى ما هو عالق بى من بقايا خرائبى . . وجعلت أتمتم فى هدوء :

ـ اسمع يا فتحى . سوف نعيش سويًّا من الآن فصاعداً فى منزل صغير جميل ، وسوف نحيا حياة كلها سعادة ونشاط . . وسأراك أمامى فى المستقبل رجلا متعلماً تعمل فى الحياة بشرف وأمانة . . .[1] » .

---

(١) انظر الأطلال لمحمود تيمور ص ٨٨ – ٩١ .

(د) « أديب » للدكتور طه حسين[1] :

ظهرت هذه الرواية بعد رواية « الأطلال » لتيمور[2] ، وهى كذلك يمكن أن تعتبر رواية تحليلية ، لأنها تعتمد على تحليل شخصية غريبة الأطوار ، فيها كثير من الشذوذ ، الذى هو شذوذ بعض الفنانين . فهى تحكى حكاية صديق للكاتب ، تعرف به فى الجامعة الأهلية حينما كان يختلف إليها فى أول عهدها . وكان هذا الصديق مصدر ضيق وباعث نفرة للكاتب أول الأمر ، بسبب ما كان له من تعليقات على المحاضرات فيها كثير من الاستخفاف والنقد

(١) ولد طه حسين فى عزبة الكيلو (على بعد كيلو من مغاغة مركز المنيا) وذلك سنة ١٨٨٩ وتلقى دروسه الأولى فى كتاب القرية بمغاغة ، ثم انتقل إلى القاهرة ليدرس فى الأزهر سنة ١٩٠٢ . وحين أنشئت الجامعة الأهلية أخذ يتردد عليها من سنة ١٩٠٨ . ثم تفرغ لها حين أسقط فى العالمية سنة ١٩١٢ . ونال الدكتوراه من الجامعة سنة ١٩١٤ على بحثه « ذكرى أبى العلاء » . ثم أوفد فى بعثة فى نفس العام إلى فرنسا فدرس نحو عام فى مونبلييه ، ثم عاد إلى مصر لعجز ميزانية الجامعة سنة ١٩١٥ . ثم سافر فى أواخر هذا العام إلى باريس بعد إصلاح شئون الجامعة ، وظل بها حتى سنة ١٩١٩ . وكان قد نال الدكتوراه سنة ١٩١٨ على بحثه « فلسفة ابن خلدون » ثم دبلوم الدراسات العليا فى التاريخ القديم سنة ١٩١٩ . ثم عاد إلى مصر ، فعمل مدرساً للتاريخ القديم بالجامعة القديمة ، ثم أستاذاً للأدب العربى حين ضمت الجامعة إلى الحكومة سنة ١٩٢٥ ، ثم انتخب عميداً للآداب سنة ١٩٣٠ ، ثم أخرج من الجامعة فى عهد صدقى سنة ١٩٣٢ ، ثم أعيد إلى الجامعة سنة ١٩٣٦ ، ثم انتخب عميداً سنة ١٩٣٨ ، ثم عين مستشاراً فنياً لوزارة المعارف ، ثم مديراً لجامعة الإسكندرية فى وزارة الوفد سنة ١٩٤٢ ، ثم أحيل إلى التقاعد سنة ١٩٤٤ ، ثم عاد وزيراً للمعارف فى وزارة الوفد سنة ١٩٥٠ . ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦١ . وخلف بعد ذلك لطفى السيد فى رياسة المجمع اللغوى (اقرأ عنه فى : « طه حسين الكاتب والشاعر» لمحمد السيد كيلانى) « ومع طه حسين لسامى الكيالى » و « الهلال » عدد أول فبراير سنة ١٩٦٦) .

واقرأ عنه فى : Studies on the Civilization of Islam : Gibb. PP. 275 - 279

(٢) نشرت « أديب » سنة ١٩٣٥ ، وكانت الأطلال قد نشرت سنة ١٩٣٤ .

اللاذع ، وبسبب ماكان له من صوت مجلجل وجرأة جارحة . ثم ما لبث أن دنا هذا الصديق من نفس الكاتب ، حتى أطلعه على أمره ، وكشف له أنه من أهل بلدته ، وأنه صديق قديم لأخوته ، وأنه على معرفة وثيقة بأسرته ، وأنه يشاركه نشأته فى نفس القرية ، والتعلم فى نفس الكتّاب ، وأنه ذو ذكريات عن كل ذلك تملأ نفسه وخياله . وهكذا أصبح صاحبنا صديقاً حميا للكاتب ، يلتقى به فى الجامعة ، ويجلس معه على المقهى القريب منها شطراً من المساء ، ثم يصطحبه إلى منزله على القلعة أشطاراً من الليل ، حيث يتعلم من الكاتب بعض علوم الأزهر، ويعلمه بعض العلوم المدنية ، وحيث يقرآن معاً فى الأدب ويتناقشان فى كثير من مسائل الفكر والفن .

وبعد أن توثقت الصلة بين هذا الصديق والكاتب ، رُشح الصديق لبعثة إلى فرنسا لحساب الجامعة ، بعد أن دخل امتحاناً عقدته الجامعة لذلك . وحين تم هذا عرَض على صاحبه الكاتب قضية يستفتيه فيها ، وهى : أيهما أفضل أو أقل شرًّا ، الكذب أم الظلم ؟ وحين أخبره الكاتب أن كليهما شر وأن الأمر على كل حال يحتاج إلى إيضاح ، أنبأه أنه متزوج ، وإن كان الكاتب وكثيرون غيره ليسوا على علم بذلك ، لما يحيط بهذا الصديق من غموض ، ولما فى حياته من عزلة ، وأنبأه أيضاً أنه فى حيرة من أمره بعد أن رشح للبعثة ، فالجامعة تشترط فى المسافر لبعثاتها أن لايكون متزوجاً ، وهو لهذا بين اثنتين ، إما أن يطلق زوجته على حبه لها فيكون ظالما ، وإما أن يحتفظ بها ويمضى فى البعثة فيكون كاذباً . وحين شرح له الكاتب أن الخير فى الصدق والأمانة ، وإطلاع الجامعة على كل شىء حتى ولوكان ضياع البعثة ؛ ثار ورفض هذا الرأى ، لتعلقه الشديد بالبعثة والسفر إلى أوربا ، ليتعلم ويرقى ويرفع مستواه ، ثم اختار فكرة الطلاق وأصر عليها ، لأنها أخف

الضررين فى نظره . وبرر ذلك بأنه سوف يسافر إلى بيئة فيها كثير من التحرر والإغراء ، وأنه معرض لفتن هذه البيئة والتورط فى آثامها ، ولذا فهو يحب أن يكون حرًّا من قيد الزوجية ، حتى إذا ما أثم لا يكون مخادعاً لزوجته ولا خائناً لأمانة الرابطة المقدسة . ولما عارضه الكاتب فى استعداده للتورط فى الآثام، ثار ثورة هزء وسخرية ، وظل يضحك من هذا الذى يدرس فى الجامعة ولازال يفزع للإثم ويعظ بعدم التورط فيه . وأوشك الأمر أن يفسد بين الصديقين ، لولا أن تداركه صاحبنا ، بأن اعتذر للكاتب وأرضاه . ثم أخبره بعد ذلك أنه قد رحَّل زوجته إلى البلدة فى الصعيد ، وبعث إلى والده بخطاب يخبره أنه قد طلقها مضطرًّا ، وأوصاه بها خيراً . وهكذا حسم صاحبنا المسألة على طريقته الجريئة الغريبة الشاذة . وسافر إلى فرنسا ، وأخذ يحكى لصديقه الكاتب أهم أخباره فى كتب يرسلها إليه . وقد أنبأه أنه نزل من فرنسا أول الأمر فى « مرسيليا » وأنه بات الليلة الأولى فى فندق « جنيف » على نية أن يسافر إلى باريس من الغد ، ولكنه بقى فى « مرسيليا » وفى فندق « جنيف » أياماً وليالى عديدة ، وذلك بسبب « فرنند » هذه الفتاة الحسناء التى تعمل فى «الفندق » والتى انجذب إليها منذ أول ليلة ، ثم توثقت علاقته بها بعد ذلك ، حتى لقد سافر إلى باريس ، واستأذن مكتب البعثات فى العودة إلى جنوب فرنسا ، ليتقن اللغة خلال الإجازة الصيفية فى الظاهر ، وليمرّ « بمرسيليا » ويصحب « فرنند » فى الحقيقة . وهكذا يصحبها إلى أحد المصايف الفرنسية ، ويعيش معها حيناً فى « كان » عيشة فيها إسراف فى اللهو ، وإرهاق للجسد ، حتى ينتهى الأمر بمرضه مرضاً لم يشف منه إلا بصعوبة ، وبفضل رعاية مدير البعثة فى باريس ، بعد أن عاد إليها مهدداً بالهلاك . . ومنذ شفى من مرضه أقبل على دروسه فى « السربون » فى جد منقطع النظير ، فحصّل فى شهور ما يحصله غيره فى سنوات ، وأظهر تفوقاً رائعاً استحق عليه ثناء أساتذته وإعجاب زملائه وتقدير

المشرف على بعثة الجامعة . وحين شبت الحرب وتعرضت باريس للأخطار وفر عنها الكثيرون من الأجانب ، واستدعت الجامعة المصرية مبعوثيها ، أصر هو على البقاء فى باريس ، ولم يفر مع الفارين ، بل لم يستمع إلى استدعاء الجامعة ، وظل يواصل دروسه ويمارس حياته فى باريس ، على عزم أن ينتصر معها أو يموت معها . لكن حياته بدأت تتغير ، فما لبث أن صارت قسمة بين الجد الزائد والإهمال البالغ ، فهو ينكب حيناً على العمل كأنه لا يعرف شيئاً غير العمل ، ثم ينصرف إلى اللهو حيناً آخر كأنه لا يرتبط بشىء غير اللهو . وكان قد تعرف على فتاة فرنسية اسمها « إلين » وقد عرفت له هذا الازدواج ، فاحترمته فيه وأقرته عليه وعايشته راضية به . فكان إذا فرغ للهوه ، أقبلت عليه ترضى فيه جانب الإهمال والضياع ، وإذا انصرف إلى جده ، انصرفت عنه ومكنته مما عزم عليه من أمر . ولكن صاحبنا كان يدنو رويداً رويداً من سوء الصحة والعقل وفساد الحياة جميعاً . حتى لقد أنكر الكاتب أمره كله ساعة رآه فى باريس حين سافر هو الآخر إليها لاحقاً بصاحبه ، بعد أن زالت أمام بعثته العقبات . وما زال صاحبنا يفرط فى الجد ، ويفرط فى اللهو ، يرهق جسده ، وعقله بهذا ، ويفسد صحته ونفسيته بذاك ، حتى انتهى به الأمر إلى الاختلال ، فدخل امتحان « السربون » ، ولكنه لم يكتب حرفاً ، وإن تذكر بعد فوات الأوان والخروج من الامتحان ما كان يجب أن يكتب ، ثم سار فى طريق الفشل ، حتى سيطر عليه شعور بالاضطهاد ، انقلب إلى إيمان بأنه مطارد من الفرنسيين ، مهدد من الحلفاء ، مغرر به من صاحبته التى وشت به لدى هؤلاء وهؤلاء فى زعمه . وأصبح الأمر جنوناً محققاً عذّب صاحبنا المسكين وعذب معه أصدقاءه ، ثم انتهى به إلى الاعتزال فى أحد الفنادق الواقعة فى ضواحى باريس ، حيث اعتقد أنه معتقل ومنفى إلى أفريقيا ، وحيث راح يحن إلى تراب الوطن ، ويتمنى لو رُدّ إلى بلدته فى الصعيد ، وإلى زوجته « حميدة » . ولكن

ذلك كله قد قطعه الموت الذى انتهت به قصة هذا الأديب . وقد خلف صندوقاً عند صاحبته « إلين» أسلمته إلى كاتب القصة ، الذى عثر فيه على ألوان من الكتابة خليقة بالإعجاب ، وإن لم يتح لها أن ترى النور ، وإن كان الكاتب قد وعد أن يريها النور ذات يوم .

وهكذا يلاحظ أن قصة « أديب» - كما عرضها الكاتب - جديرة بأن تكون من نوع الروايات التحليلية ، حيث اهتم فيها الكاتب بتحليل هذه الشخصية الغريبة ، وعنى بجانبها النفسى ، وما تجمع له من عوامل دفعته إلى الشذوذ ثم إلى الاختلال ثم إلى الجنون . فهذه الشخصية فيها ميل إلى العزلة ، ولعل ذلك لما فى صاحبها من دمامة خلقه ، جعلت ابنة عمه « فهيمة » ترفض الزواج منه على حبه لها وتعلقه بها[1] . وفى هذه الشخصية أيضاً تعال على الآخرين ، ونفرة من الجماعة ، ولعل ذلك لما أتيح لصاحبها من ذكاء متوقد وذهن متفتح . ومن أجل ذلك نجد صاحب هذه الشخصية يسكن فى أعلى القلعة[2] ، ثم يحيط حياته بكثير من السرية ، حتى لا يعرف أصدقاؤه الأقربون أنه متزوج ، ثم هو إلى ذلك يعمل موظفاً فى أحد الدواوين ، ولكنه يطمح إلى الجامعة ، ويكلف بالدرس والتحصيل ، ويحيا لذلك حياتين ، حياة موظف إدارى نهاراً ، وحياة عالم وأديب وباحث ليلا . ولكنه على كلفه بالعلم يسخر من الجامعة ولا يحترم ما يقال فيها ، برغم أنها كانت أملا للمثقفين ، وبرغم أن ما يقال فيها كان جديداً ورائعاً وقيما بالنسبة لكثيرين . ثم هو على سخره واستخفافه من الجامعة وما كان يقال فيها ، يهتم بأن يرتبط بها ويكون أحد مبعوثيها . . أما حياته العاطفية ففيها نفس التناقض ، فهو يقدم على تطليق زوجته « حميدة » وهو

---

(١) انظر : « أديب » للدكتور طه حسين ص ١٢٣ وما بعدها .

(٢) انظر : « أديب » ص ٣٠ وما بعدها .

فى الوقت نفسه يحبها أشد الحب ، وهو يبرر طلاقها بمبرر يتعلق بحبها وإجلالها واحترام الارتباط بها ؛ فهو لا يرضى أن يخونها أو يغشها أو يفرّط فى قدسية علاقته بها ، ولذا فهو يطلقها ليكون حرًّا من كل تلك القيود مبرأ من جميع هذه الآثام . وهكذا أسلمته تلك الظروف المختلفة ، وما فيها من تناقض وتضارب ، إلى نوع من الازدواج ، انعكس من حياته على نفسه ، وسير جميع سلوكه فيما بعد ، حتى نجد حياته العملية فى فرنسا تنطبع بهذا الازدواج ؛ فهو مجد مهمل ، محافظ مفرط ، وهو لذلك ذاكر ناس ، ناجح فاشل . وأخيراً تسلمه هذه الثنائية كلها أو هذا الازدواج كله إلى انفصال الشخصية تماماً . أو إلى الجنون . الذى كان نهايته المحتومة .

غير أن العمل الذى يحمل اسم « أديب » وإن غلب عليه طابع الرواية التحليلية ، يمكن أن ينظر إليه على أنه نوع روائى آخر ، أو ليس رواية على الإطلاق . وذلك أن المؤلف قد اهتم فيه — إلى جانب إيراد حكاية هذا الأديب — بعرض صفحات عديدة من حياته هو ، وذكرياته هو ، من القرية والكتاب إلى القاهرة والجامعة ، ثم إلى فرنسا والسربون[1] . وقد أسرف الكاتب فى ذلك أو أبرزه بمزيد من الاهتمام ، بل أوشك أن يخصص له بعض الفصول ، كالفصل الخامس الذى يكاد يكون فصلا من كتاب الأيام ؛ حتى ليخيل إلى القارئ أحياناً أن هذا « الأديب » لم ترد حكايته إلا بمثابة مشجب يعلق عليه الكاتب هذه الصفحات من حياته وتلك الذكريات من ماضيه . وقد اعتبر بعض الباحثين هذا العمل من لون « رواية الترجمة الذاتية[2] » ، بل أوردته دار

(١) انظر : « أديب » صفحات : ١٣ وما بعدها ، ٢٦ وما بعدها ، و ٥٩ وما بعدها ، ١٤٩ وما بعدها ، ١٥٢ وما بعدها .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣١٣ وما بعدها .

النثر التى عنيت به فى باب التراجم[1] ، ولم تورده فى باب القصص . ومن هنا يتضح المأخذ الأول والكبير الذى يمكن أن يوجه إلى هذا العمل ؛ فهو عمل لم يسلك مسلكاً واضحاً من مسالك الأنواع الأدبية ، أو لم يأخذ شكلا محدداً من أشكال تلك الأنواع . فبينما هو يقص قصة « أديب » ويحلل نفسه ويتتبع الظروف التى ألمت بهذه النفس ، إذا هو يورد جوانب من حياة المؤلف وصفحات من تاريخه ، وإذا هو يسجل بعض ذكرياته وانطباعاته ومشاعره . والعمل من الناحية الأولى رواية ؛ ومن الناحية الثانية ترجمة ذاتية ، ومن الناحية الثالثة مذكرات وانطباعات .

على أن المعقول هو تغليب الجانب الأول ، نظراً لما اختاره المؤلف من التركيز عليه ، حيث سمّى العمل باسم « أديب » ، مما يوحى بأنه أراد أساساً الحديث عن هذا الأديب وقص قصته ، وحيث جعل أكثر الحديث عن هذا الأديب وما تطورت إليه نفسه حتى كانت مأساته فى النهاية . ولذا يبدو خروج الكاتب عن البناء الروائى الذى تتطلبه قصة « أديب » تقصيراً فى الجانب الفنى للرواية ، وخلطاً للرواية بما ليس منها . وقد كان من الممكن أن يسجل الكاتب هذه الصفحات من حياته فى جزء ثالث من أجزاء « الأيام » الذى جعله خالصاً لترجمته الذاتية ، وجاء لذلك من أروع أعماله الأدبية إن لم يكن أروعها على الإطلاق .

والمأخذ الثانى الذى يوجهه إلى هذه الرواية ، هو قلة الشخصيات أو انعدامها بجانب شخصية البطل والراوى ؛ فليس هناك إلا هذا « الأديب » وصاحبه الذى يحكى قصته أو يروى ذكرياته معه ويكاد يطغى وجوده على وجود البطل أحياناً ، أما من سوى ذلك فلا يكاد يوجد إلا عرضاً وفى أسطر قليلة ودون تمثيل دورهام خلال تطور الأحداث والمضى بها إلى النهاية . فالزوجة

(١) درجت دار المعارف على أن تضع « أديب » فى باب التراجم حين تصنفه ضمن قوائم كتبها .

« حميدة » لاوجود لها إلا لحظات لكى تطلق ، والخليلة « فرنند » لا جود لها إلا لتمتع الأديب حيناً حتى يمرض ثم تختفى إلى حيث لا ندرى ، والرفيقة « إيلين » وإن بقيت قليلا لتشترك فى تدمير البطل ، لا نعرف شيئاً عنها ولا نكاد نحس لها وجوداً ؛ وقد كان يمكن أن يستغنى عنها أصلا ، ويذكر أن البطل أسرف فى اللهو مع بنات الليل أو مع صاحبة من هؤلاء ، دون أن نعرف أهى « إيلين » أم غير « إيلين » ، ما دامت « إيلين » كشخصية لاتمثل دوراً خاصًّا لايمثله غيرها فى حياة البطل ، أو فى الرواية وتطور ما بها من أحداث .

والمأخذ الثالث الذى يمكن أن يوجه إلى « أديب » كرواية ، هو قلة الأحداث قلة واضحة ، بحيث يمكن حصرها فى عدة صفحات قليلة ، وبحيث يعتبر باقى الرواية وما فيه من بسط ، ليس إلا استطراداً من الكاتب ، وإيغالا فى الاسترسال ، وتدخلا ليس من البناء الروائى فى شىء .

والمأخذ الرابع الذى يوجه إلى هذه الرواية ، هوما يلاحظ من أن المتحدث فيها دائماً هو الكاتب ، فلغة طه حسين المعروفة بخصائصها الأسلوبية هى التى تجرى على كل لسان فى الرواية ، بل هى التى تجرى على كل قلم فيها ، فالأحاديث والمحاورات والرسائل والخطابات ، كلها بلغة طه حسين ، حتى ليخيل إلى القارئ أنه لاوجود لصوت غير صوته . ولا لقلم غير قلمه ، حتى ولوكان المتحدث غيره أو صاحب الرسالة سواه .

ومأخذ أخير يتصل بهذا الجانب اللغوى ، وهو أن بعض فصول « أديب » قد كتبت بطريقة تقريرية لاتفترق كثيراً عن طريقة المقالات ، وأوضح مثل لذلك هو الفصل الأول ، الذى يتحدث فيه المؤلف عن الأديب عموماً ، وما له من خصائص ، وما يحركه من دوافع ، مما يحمله على أن يعيش للناس ،

أو يعيش للتعبير بطريقة تلقائية عما يجد ويحس ؛ فهو يكتب لأنه محتاج إلى الكتابة ، تماماً كما يأكل لأنه جائع ويشرب لأنه ظمآن . . ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى ربط « أديبه » بهذه الخصائص وتلك الدوافع ، فيقول ، « إذا كان هذا كله صحيحاً ، وأكبر الظن أنه صحيح ، فيجب أن يكون صاحبي الذى أريد أن أتحدث إليك عنه أديباً[1] » ثم يشرع فى ذكر أوصافه الجسمية والخلقية بصورة سردية تقريرية [2] .

وفيما يلى نموذج من هذا العمل ، لعله يصور بعض سماته . وهذا النموذج هو خطاب البطل الذى كان قد عزم على إرساله إلى زوجته « حميدة » ، بعد أن بعث بها إلى بلدته ، استعداداً للسفر وحده إلى أوربا . وفى الخطاب يشرح البطل لزوجته شعوره العميق بالأسى لفراقها ويبرر لها فكرة الطلاق ، الذى رآه الوسيلة الوحيدة للخلاص من المأزق المتورط فيه . يقول « أديب » أو يقول طه حسين على قلم « أديب » :

« لم يؤونى البيت منذ فارقتك ظهر أمس يا حميدتى العزيزة . ومع ذلك ، فقد قضيت فيه وقتى كله منذ انصرف بك القطار عن القاهرة إلى هذا الوقت الذى أكتب إليك فيه وقد كاد يرتفع الضحى . ذلك أن فى نفسى صورة لاتريد ولا أريد أنا أن تفارقنى ، وهى صورتك قبل الرحيل وقد انتحيت ناحية من غرفتنا ، ووقفت واجمة لاتنطقين ، ثم لم أكد أقبل عليك أدعو باسمك حتى رفعت إلىّ عيناً مثقلة لا تريد أن ترتفع ، ثم انهمرت دموعك انهماراً صامتاً لا يتبعه ما يتبع دموع النساء عادة من زفير وشهيق . وقد نظرت إليك وأنت فى هذه الحال ساعة لم أقل لك شيئاً ، ولم أقل لنفسى شيئاً ، وإنما وجمتُ

---

(١) انظر : « أديب » ص ٩ .

(٢) انظر : « أديب » ص ١١ .

كما كنت واجمة ، ثم انهمرتْ دموعى كما انهمرت دموعُك ، ثم قام كل منا فى مكانه لحظات لا أدرى أكانت طوالا أم قصاراً ، ولكنها كانت لحظات صمت عميق يغمره دمع غزير ، ثم سعيتُ إليك فى رفق فضممتك إلى وطوقتُك بذراعى ، فلم تقولى شيئاً وإنما أسندتِ رأسك إلى كتفى وظَلّ دمعك ينهمر سخيناً غزيراً ، ثم أخذتُ رأسك بين يدى ، ولثمت عينيك كأنما أريد أن أشرب دمعك شرباً ، ثم قبلتُ جبهتك وخديك ، ثم ضممتك إلىّ مرة أخرى فقبلتنى ثم افترقنا ، ومضى كل منا فى الاستعداد للرحيل .

« . . وليس لدى من الوقت ما يسمح لى بالتحدث إليك فيما أريد إلا القليل . . . وأنا أعلم أنك لن تصدقينى ولن تؤمنى لى ولن تقبلى شيئاً مما أقول . ولكنى أقسم لك مع ذلك ما طلقتك عن قِلىً ولا فارقتك عن زهد فيك أو رغبة عنك أو نفور منك . وإنى أقسم ما أحببتك قط كما أحبك الآن ، وما آثرتك قط كما أوثرك الآن ، وما عرفت سلطانك علىّ ويدك عندى كما عرفتهما الآن . بل إنى لأحس كأنما شطر قلبى شطرين ، فأحفظ شطره فى صدرى وأرسل بشطره الآخر إلى مكان بعيد فى أعماق الريف حيث لا يتاح لى أن ألقاه . بل أقسم ما طلقتك إلا حبًّا فيك وإيثاراً لك وضنًّا بك على ما أكره . ولأكن صادقاً كل الصدق ، فإن الضعف والعوز والخور ، كل هذه العيوب هى التى تدفعنى إلى أن أفارقك أشد ما أكون لك حبًّا وأعظم ما أكون عليك حرصاً . لم أستطع أن أوثرك على أوربا فأبقى معك ، ولم أستطع أن أطمئن إلى أنى سأكون وفيًّا إذا عبرت البحر فأحتفظ بما بيننا من صلة الزواج . . وأنا آسف أشد الأسف محزون أشد الحزن ؛ لأنى أعلم أنى سأتعرض للفتنة إذا عبرت البحر ، وأن بعض اللحظ سيمس قلبى ، وأن بعض الجمال سيستهوينى ؛ وأن بعض الشر سيدفعنى إلى شىء من الغىّ ، وما أحب أن أعرّض حبك ، أستغفر الله ، بل

ما أحب أن أعرض زواجنا للإثم والفساد . لا أستطيع أن أخفى عليك ما أقترف من إثم ، لأنى لم أعودك ولم أعود نفسى الكذب ، ولا أستطيع أن أعترف لك بما قد أقترف من إثم ، لأنى إن فعلت آذيتك فى غير حق وفى غير جدوى ؛ وعرضت ما بيننا للفساد . وأنا إن كذبتُ عليك أهنتُ نفسى بالكذب ، وإن اعترفت لك أهنت نفسى بالاعتراف .

« أترين أنك فهمت عنى ؟ ما أظن ! ومتى فهم العقلاء عن المجانين؟ أترين أنك صدقتنى ؟ ما أظن ! ومتى صدّق الناس مثل هذا الهذيان؟ يا للحزن ويا للأسى ! لمن أكتب هذا الكتاب وإلى من أسوق هذا الحديث! إنك إن قرأته فان تفهميه ، وإن فهمته فلن تقبليه فكيف وأنت لن تقرئيه . إنى لغافل ذاهل ، إنى لمدلّه مجنون . لقد أنسيت أنك لا تقرئين ولا تكتبين . [1] »

٢ — رواية التجربة الشخصية :

والمقصود بها الرواية التى يرتكز محورها الرئيسى على تجربة عاناها المؤلف ، حيث كان بطلها ، ومدار أهم أحداثها ، وحيث كانت تلك الأحداث تمثل جزءاً من حياة البطل أو صفحة من حياته ، كل ذلك بشرط أن يعبّر المؤلف عن تلك التجربة الشخصية فى قالب روائى تتوفر فيه أهم عناصر الرواية ؛ وذلك ليبعد العمل عن أن يكون ترجمة ذاتية أو اعترافات أو يوميات ، أوما شاكل ذلك من كتابات تدور أساساً حول الكاتب وحياته .

ومن أهم ما يباعد بين رواية التجربة الشخصية التى تقوم أساساً على تجربة المؤلف ، وبين الترجمة الذاتية والاعترافات واليوميات ؛ اختيار الأحداث اختياراً فنيًّا صالحاً للتأليف الروائى ، وعدم حشد تلك الأحداث كأنها تاريخ يدون ؛ بل عرضها كعناصر روائية تنمو وتتطور لكى تصل إلى نهاية معينة ،

---

(١) انظر : « أديب » ص ١٠٦ — ١١٥ .

وذلك بتدخل المؤلف فى ترتيبها ترتيباً يحقق الفنية القصصية ، وعدم الاكتفاء بإيرادها حسب وقوعها الزمنى .

ومن أهم ما يحقق التجربة الشخصية بعد ذلك ، عملية الإضافة والخلق التى تفرض مزج الواقع بشىء من الخيال ، وربط الأحداث الرئيسية الواقعة ، بأحداث جانبية مخترعة ، وتجلية الشخصيات المحورية الكائنة بشخصيات ثانوية مولدة . كل هذا بالإضافة إلى ما قد يكون من اختراع أسماء جديدة لبعض الشخصيات ، أو ذكر صفات توهم المغايرة بينهم من جانب ، وبين المؤلف ومن شاركوه فى أحداث تجربته من جانب آخر .

والذى يمثل هذا اللون من الروايات الفنية فى الفترة التى يساق عنها الحديث ، أعمال أربعة هى : « إبراهيم الكاتب » للمازنى ، و« سارة » للعقاد و« عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، و« نداء المجهول » لمحمود تيمور .

(١) « إبراهيم الكاتب » للمازنى :

هى من الناحية التاريخية أول رواية من هذا اللون ، الذى يراد به تقديم تجربة شخصية للكاتب فى إطار روائى[١] ، بل إنها سبقت من الناحية التاريخية بعض روايات اللون السابق ، وهو اللون التحليلى النفسى[٢] .

والرواية تقدم تجربة عاطفية للكاتب . وهى تجربة فيها كثير من الغرابة وتعدد الأبعاد . أما غرابتها فمن حيث التثليث فى الحب ، بجمع قلب البطل

(١) ظهرت هذه الرواية سنة ١٩٣١ ، وقد سبقتها روايات ، ولكن من نوع آخر مثل : « ثريا » لعيسى عبيد التى ظهرت سنة ١٩٢٢ و« رجب أفندى » لمحمود تيمور التى ظهرت سنة ١٩٢٨ .

(٢) سبقت « الأطلال » لمحمود تيمور ، و « أديب » لطه حسين ، فقد ظهرت الأولى سنة ١٩٣٤ والثانية سنة ١٩٣٥ .

لثلاث حبيبات فى وقت واحد . وأما تعدد الأبعاد فمن حيث جعله لكل حبيبة مذاقها فى حسه ، وإدراكها فى وجدانه ، ووظيفتها فى فترة من حياته . وتزداد هذه التجربة غرابة وتعدد أبعاد ، حين تنتهى بفشل البطل فشلا كاملا ، حيث فرضت طبيعته نفسها على مصائر الأحداث ، فخرج من التجربة صفر اليدين ، بعد أن كان فى شبه ثراء عاطفى فاحش ! !

« فإبراهيم » كاتب مرهف الحس ، شاعرى المزاج ، جانح إلى التفكير ، معتد بكرامته ، متمسك بحريته إلى حد بعيد . وهو أرمل قد ماتت زوجته منذ حين ، فغدا قلبه يهفو إلى أنس المرأة ، وصارت حياته تحتاج إلى دفء القرين .. وحدث أن أقام بأحد المستشفيات أياماً ، ليتم علاجاً كان يحتاج إليه ، فتعرف أثناء ذلك بممرضة اسمها « مارى » ، ما لبثت علاقته بها أن تطورت إلى حب . ولكن هذا الحب لم يشأ له « إبراهيم » إلا الوأد ، واختار لذلك طريق المقاطعة ، بل الابتعاد الكامل عن المدينة كلها ، وذلك بالسفر إلى الريف . وكان الدافع إلى وأد هذا الحب ، هو أن « إبراهيم » لم يجد فى «مارى» السيدة التى تصلح زوجة ، وإن وجد فيها المرأة التى تقدم متعة . فهى سورية الأصل قد تعلمت فى إحدى مدارس الراهبات ، ثم تزوجت من طليانى مالبثت أن انفصلت عنه ، ودفعتها الظروف أن تعمل ممرضة لتكسب قوتها . وهى إلى ذلك كثيرة الاستسلام ، ثم هى — آخر الأمر — لن تعدم أن تجد رجلا آخر يملأ حياتها .

وقَصَدَ إبراهيم — حين هرب إلى الريف — قرية بها أسرة من قرابته ، عمادها « الشيخ على » التاجر الميسور ، ثم زوجته وأختاها اللتان تصغرانها . ويعتبر « الشيخ على » ولى أمرهما لأنهما ابنتا عمه ، قبل أن تكونا أختى زوجته . وهؤلاء الأخوات الثلاث بنات خالة « إبراهيم » . . وكان رب الأسرة يجله ويسعد به ، كما كان كل من فى البيت يطيب نفساً بقدومه ويأنس إليه . ولكن « شوشو » الأخت الصغرى كانت أكثر الجميع سعادة به

وطيب نفس . وكان هو بدوره يبادلها التعاطف الذى أخذ يتطور قليلا قليلا إلى حب . وقد ساعدت على ذلك الحب، المعايشة فترة فى جو ريفى بسيط، كما ساعدت على تأكده ، الغيرة من طبيب شاب يسمى الدكتور « محمود » كان طبيب المركز ، وكان يتردد على بيت الشيخ على بين الحين والحين ، وكانت تصرفاته تنم عن ميلاد حب « لشوشو » . .

وحين قرر « إبراهيم » الزواج من هذه الفتاة ، بعد أن رآها أصلح عروس له ، قامت عقبة اجتماعية تقليدية فى الطريق، وهى إصرار ربة البيت على تزويج « سميحة » الأخت الكبرى ، قبل « شوشو » الأخت الصغرى . . ولم يكن ذلك ممكناً لأن سميحة هذه لم تكن تمس قلب « إبراهيم » أولا ، ثم لأنها قد فعلت إزاء علاقة إبراهيم بأختها « شوشو » كل ما من شأنه أن ينفره ويسخطه . فهى ذات حيل وألاعيب وأحقاد ، لا تطيب لمثل « إبراهيم » السمح الشاعر المفكر الإنسان .

وقد كانت قاصمة الظهر كلمة سمعها « إبراهيم » مصادفة من ربة البيت، أثناء حديث خاص بينها وبين زوجها الشيخ على ، حين أراد إقناعها بالموافقة على زواج « إبراهيم » بـ «شوشو» . فقد قالت له : لا يمكن أن يتزوجها ، حتى لو « دفع لأهلها وزنها ذهباً » .

ولم تقبل حساسية « إبراهيم » ولا كرامته ولا طبيعته التى تكره القهر ، أن يمضى فى هذا الجو الذى تسيطر فيه سيدة طاغية وتحاول حمله على ما يكره ، فآثر الكرامة على الحب ، وفضل الحرية على القيد ، وحاول أن يقنع «شوشو» برأيه فى ذلك فى آخر لقاء ثم سافر إلى الأقصر . وهناك تعرف على امرأة اسمها « ليلى » وقويت علاقته بها حتى وصلت إلى الحب العنيف ، بل إلى الاستمتاع والاتصال الجسدى ، الذى ساعدت عليه حياتهما متجاورين

فى الفندق الذى كان البطل نزيلا به .

ومرض « ابراهيم » ذات يوم فمرضته « ليلى » أول الأمر . ثم اشتد به المرض ، فخافت أن تنفرد بالمسئولية ، ورأت أن تستدعى بعض ذويه ، ولما كانت لاتعرف شيئاً عن أسرته أو أقاربه لأنه لم يخبرها بشىء من ذلك ، رأت أن تفتح بعض الخطابات الخاصة التى كانت ترد إليه ، وكان بعضها من « شوشو » ولم يكن هو يفضها مبالغة فى حسم الداء . ومن تلك الخطابات عرفت شيئًا من سر حبه القديم ، ولكنها استطاعت أن تعرف ما يوصلها إلى بعض أقاربه لتستدعيهم .

وحين وصل « الشيخ على » زوج بنت خالته ومعه « الدكتور محمود » والتقيا « بليلى » فى حجرة المريض ، قدم « ابراهيم » « ليلى » إلى الزائرَيْن على أنها زوجته . فارتاع «الشيخ على» الذى كان يعتقد أن إبراهيم لن يكون زوجاً إلا « لشوشو » ، ولكن روعه هدأ حين أكدت له « ليلى » — فيما بعد وفى حديث خاص — أنها ليست زوجة لإبراهيم على الحقيقة ، وإنما هى مجرد صديقة ، وأنه قدمها على هذا النحو مبالغة فى التكريم والاحترام . وهنا قص عليها « الشيخ على » قصة حب « إبراهيم » « لشوشو » ، فعاهدته على أن تضحى بنفسها فى سبيل هذا الحب . . وبعد صراع نفسى أخذت « ليلى » تعمل على صرف إبراهيم عنها . وحين عرض عليها فكرة الزواج ، بعد أن بدأ يبرأ من مرضه ، صرفته عن تلك الفكرة ، بأن اختلقت له أكاذيب تتعلق بماض طائش لها ، وتاريخ حافل بالرجال من كل الألوان .. وبهذا أخذت علاقة « إبراهيم » « بليلى » تفتر ، ثم افترقا ، وهى تعتقد أنها قربته من « شوشو » بينما هو يعتقد أن « شوشو » ليست أقرب منها .

وانتهى الأمر بزواج « شوشو » من « الدكتور محمود » ، وزواج « ليلى

من طبيب كان قد ساعدها فى عملية إجهاض لحمل كانت جنته من «إبراهيم». أما هو فقد عاد إلى «ماري» وألقى بين ذراعيها بعض همومه، ثم ما لبث أن انصرف عنها هى الأخرى مللا، بل اشمئزازاً.

وخرج من هذه العلاقات جميعاً صفر اليدين. أما علاقته الأولى، فلأن «ماري» لم تكن تصلح زوجة، ولم تكن ترضى بمرتبة الخليلة. وأما علاقته الثانية، فلأن «شوشو» قد حالت دونها عقبة التقاليد المرغمة والعادات القاهرة، ولعدم سماح صلة القرابة باستمرار الصلة دون زواج. وأما العلاقة الثالثة، فلأن «ليلى» قد صرفته عنها بما ذكرت من تاريخ عابث وماض ملطخ، مما جعله يحس أنه معها ليس إلا لعبة من تلك اللعب التى يلذ لها أن تحطمها.

وواضح أن المؤلف قد اهتم فى المقام الأول بتقديم تجربة شخصية له، هى تجربة عاطفية اجتازها فى طريق طويل ذى مسالك ثلاثة، انتهت به جميعاً إلى الضياع. وقد اهتم المؤلف بجوانب أخرى فى روايته، غير جانب التجربة الشخصية، ومن تلك الجوانب سبر العالم النفسى للبطل، ورسم صورة حية للحياة المصرية فى القرية والمدينة، هذا إلى تصوير عدد من النماذج البشرية، وطائفة من العادات الاجتماعية.

وليس يخفى أن البطل هو المؤلف نفسه، وأن التجربة هى تجربته الشخصية. فأهم السمات النفسية والجسمية التى عرف بها البطل هى بذاتها سمات المؤلف، وإن حاول المازنى أن يفرق بينه وبين بطله، بذكر بعض الصفات الموهمة للمغايرة بين هذا وذاك. فليس ما ذكر المازنى من صفات لبطله زاعماً أنها مغايرة لصفاته هو، إلا جانباً من جانبى شخصية المازنى فى حقيقتها وظاهرها[1]. ويؤيد

(١) انظر تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٤٢ وما بعدها.

ذلك أن المؤلف بعد أن ذكر تلك الصفات الموهمة للمغايرة ، عاد فى موطن آخر من الرواية فعدل من تلك الصفات بما يدنيها من طبيعته هو . فمثلا بعد أن ذكر أن بطله مغرم بالتفلسف ،على حين هو يعتبر ذلك رزءاً ،وأن بطله متكبر ، وأنه هو سمح متواضع[1] ؛ عاد فذكر عن « إبراهيم الكاتب » أنه لم يكن قد بلغ سن التفلسف ، وأنه لم يكن مشوباً بكبرياء[2]. وهى نفس الصفات التى سبق أن قررها لنفسه ، والتى كان يُعرف بها المازنى حقيقة .

ولعل أشد الأوصاف دلالة على أن البطل هو المؤلف نفسه ، أن هذا البطل كان يحمل نفس اسم المؤلف ولقبه الحِرْفى ، كما كان يحمل طابعه الجسدى المتصف بالقصر والقماءة على حد تعبير المازنى[3] .

وهذا الارتباط الواضح بين المازنى والبطل ، قد غض شيئاً من قيمة هذا العمل كرواية فنية ، وألقى عليها بعض ظل الترجمة الذاتية . حتى أن بعض الباحثين اعتبرها « رواية ترجمة ذاتية » بالفعل[4] . وبالإضافة إلى ذلك قد جر هذا الارتباط الواضح بين المؤلف والبطل ، إلى تحول الرواية فى كثير من المواقف إلى دفاع عن البطل وتبرير لسلوكه[5]،مع أنه غير مبرر أحيانًا بالقدر الكافى ؛ لأنه سلبى يقف شبه مشلول أمام المشكلات ، ولا يحاول أن يتغلب عليها بالعمل الذى يفرضه الموقف[6]، وإنما يكتفى بمحاولة إقناع نفسه بسلامة تصرفه ، وبمحاولة إقناع الآخرين بذلك . ومن هذا القبيل موقف هروبه

---

(١) انظر « إبراهيم الكاتب » للمازنى جـ ١ ص ١١ .
(٢) انظر « إبراهيم الكاتب » للمازنى جـ ١ ص ٢٨ – ٢٩ .
(٣) انظر : « إبراهيم الكاتب » للمازنى جـ ١ ص ١١ .
(٤) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٣٣ وما بعدها .
(٥) انظر : المصدر السابق ص ٣٤٨ وما بعدها .
(٦) انظر : « دراسات فى الرواية المصرية » للدكتور على الراعى ص ٧٦ وما بعدها ، وانظر : « تطور الرواية العربية » للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٤٩ .

من « شوشو » لمجرد أن أختها رفضت زواجه منها، وموقف الهروب من «ماري» بعد أن عاد إليها ، لمجرد أن رآها نائمة ، ولأن النوم — كما قال — « حالة ذهول ينبغي ألا يطلع عليها أحد ، وهو بلادة حيال حركة الحياة الدائمة[1]» .

وقد جر الارتباط الواضح بين البطل والمؤلف إلى عرض كثير من الأفكار الخاصة به عرضاً يعتبر إقحاماً على الرواية . فهو لم يعرض أفكاره من خلال تصرفات الشخصيات ومحاوراتها ؛ بحيث تأتى هذه الأفكار متسقة مع الموقف وطبيعة الشخصيات ، وإنما عرض تلك الأفكار — فى كثير من الأحيان — بطريقة تجعلها مفروضة على الموقف ، أو مقحمة على طبيعة الشخصية[2] . ومن ذلك حديث البطل عن الطبيعة والليل والأفلاك ، وهو مع فتاته « شوشو » فى خلوة ليلا على سطح المنزل فى الريف[3] . ومن ذلك أيضاً حديثه عن التاريخ الفرعونى وهو مع خليلته « ليلى » فى خلوة ببعض المعابد فى الأقصر[4] . بل ذكر بعض التأملات الفلسفية على لسان البطل ، وهو معط ظهره « لليلى » هذه وهما على سرير واحد فى الفندق[5] .

وقد جر هذا العيب إلى عيب آخر ، وهو إيراد المؤلف لما يشبه المقالات التأملية فى الرواية ، حتى لقد ختمها بمقال حقيقى عن الصحراء[6] . وبرغم أن بعض النقاد يرى أن هذا المقال يمثل جزءاً حيًّا من هذا العمل الروائى ،

---

(١) انظر : « إبراهيم الكاتب » جـ ١ ص ٣٧٩ .

(٢) انظر : « دراسات فى الرواية المصرية » للدكتور على الراعى ص ٩١ وما بعدها . وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٤٧ ، ٣٥١ وما بعدها .

(٣) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ٢٠٠ وما بعدها .

(٤) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ٢٧٩ وما بعدها .

(٥) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ٢٥٩ وما بعدها .

(٦) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ٣٨٠ وما بعدها .

وأن وصف الصحراء فيه يعتبر رمزاً لموقف البطل من الحياة[١]؛ فإنه يبقى بعد ذلك أن إيراد حديث الصحراء على هذا النحو — وإن اشتمل على الرمز — بعيد عن طبيعة الكتابة الروائية ، التي لاتقبل مثل هذه التأملات والأوصاف المسهبة ، التي تأخذ شكل المقال .

ومن المآخذ التي تتصل بهذا ، وصول المؤلف فى إقحام آرائه ومقالاته ، إلى حد إيراد أجزاء فى الرواية من كتب أخرى له . فقد أورد فى « إبراهيم الكاتب » بعض أجزاء من مقالات له فى كتاب « قبض الريح »[٢] . . بل إنه اقتبس بعض مشاهد من رواية « سانين » التي ترجمها باسم «ابن الطبيعة»، ونقل هذه المشاهد إلى رواية « إبراهيم الكاتب » وأوردها بنفس الألفاظ تقريباً[٣] .

ومن المآخذ التي توجه إلى « إبراهيم الكاتب » أيضاً ، ضعف البناء الروائى ، بسبب اشتمال الرواية على ثلاث لوحات ، تمثل كل لوحة قصة حب للبطل ، وعدم ربط هذه اللوحات ربطاً قوياً[٤] . حقيقة قد كان الفرار من قصة « مارى » الممرضة فى المدينة، هو الدافع إلى القرب من « شوشو » ابنة خالته فى القرية، كما كان الفرار من قصة «شوشو» هو السبب فى الالتقاء «بليلى» خليلته فى الأقصر ؛ وحقيقة كانت معرفة « ليلى » بقصة حب إبراهيم و « شوشو » هى التي جعلتها تختلق أكاذيب نفرته وصرفته ؛ فهذه روابط تشد اللوحات الثلاث بعض الشد من غير شك ، ولكنها لاتربطها ربطاً محكما يجعل منها عملا روائياً ذا وحدة عضوية كاملة. فنحن نستطيع أن نفصل كل قصة عن صاحبتها

---

(١) انظر : « دراسات فى الرواية المصرية » للدكتور الراعى ص ٩٠ — ٩١ .

(٢) انظر : « دراسات فى الرواية المصرية » للدكتور الراعى ص ٩٣ — ٩٤ .

(٣) انظر : « أدب المازنى » للدكتورة نعمات أحمد فؤاد ص ١٨٨ .

(٤) انظر : « تطور الرواية العربية » للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٤٤ — ٣٤٥ .

ونكتفى بها كقصة مستقلة . وقد كان الأجدر بالمؤلف أن يجعل إحدى هذه القصص المحور الأصلى، ويشير إلى القصتين الأخريين بطريقة فنية غير هذه الطريقة التى منحتهما الاستقلال وأدنتهما من الانفصال ، كأن يشير إليهما بطريقة التأملات أو الذكريات [1] أو الحديث النفسى ، أو ما إلى ذلك .

ومن المآخذ المتصلة بضعف البناء الروائى كذلك ، تدخل المؤلف تدخلا مباشراً ، يقطع التسلسل، ويبعد المتلقى عن الاندماج فى جو الرواية، ويجعله يتنبه إلى بروز شخصية الكاتب وتوجيهاته[2] . . ومن ذلك قول المازنى فى روايته مثلا : « قبل أن نتقدم خطوة أخرى فى هذا التاريخ أو فى هذه الفترة من حياة إبراهيم ، نكر راجعين بالقارئ بضعة أسابيع لنجلو ما عساه يكون مشكلا مما أسلفنا من قصته فى هذا الفصل السابق[3] .

ومن المآخذ التى توجه إلى الرواية بعد ذلك ، وصفها للشخصيات وصفاً إجمالياً مباشراً [4] ، وتناقض بعض الأوصاف أحيانا[5] . . وقد يتصل بهذا تجميد المؤلف لشخصية البطل وعدم منحها ما ينبغى من التطور أو النمو أو التغير أمام الأحداث المختلفة والبيئات المتعددة والتجارب المستمرة[6] .

على أن الرواية برغم ذلك من الأعمال الفنية القيمة ؛ فهى تقدم تجربة حية صادقة ، لها عمقها وأبعادها وفلسفتها . وهى تجربة قد عرضت فى بناء روائى ، إن كان ينقصه التماسك والتكامل ، فليس ينقصه تحليل المواقف ، وسبر

---

(١) انظر : المصدر السابق فى الصفحة نفسها .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٣٤٥ .

(٣) انظر : « إبراهيم الكاتب » جـ ١ ص ٣٣ .

(٤) انظر : « إبراهيم الكاتب) ص ١٨ ، ٢٨ ، حيث يصف المؤلف البطل والبطلة .

(٥) انظر : « تطور الرواية العربية » للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٥٠ .

(٦) انظر : « تطور الرواية العربية » للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٤٥ — ٣٤٦ .

النفوس ، كل هذا مع التشويق والحيوية ، وخاصة فى إيراد صور جزئية من البيئة المصرية الصميمة ، بما فيها من طرافة ومفارقات ونبض حى . وقد حظى الريف بطائفة جيدة من هذه الصور ،وإن كانت قد ندت من المؤلف بعض العبارات التى توشك أن تبديه غير متعاطف مع الريف وأهله بالقدر الكافى . مثل قول البطل لصاحبته : « وليس فى الريف ذاك السكون المزعوم ، فإنه إذا سكنت الطبيعة هاجت الأبقار ، ويجب على من يبتغى الراحة والنوم العميق فى الريف ، أن يأخذ معه كمية من الأسبرين أو الفيرامون ، له وللبقر عند الحاجة[1] » ، ومثل قوله لها : « ولكن بالله عليك لا تقذفى بى وسط جحفل من أجلاف الريف[2] » .

وفى الرواية من الجوانب الفنية : التركيز على الجانب التأملى الشاعرى من شخصية البطل ،وإيراد طائفة من التأملات العميقة والصور الشعرية الفريدة ، التى تخدم شخصية البطل أولا ، وتقدم زاداً فكرياً وشعرياً دسماً ثانياً[3] . وليس يعيب بعض هذه التأملات واللمحات ، إلا ماقد يكون من فرضها على الجو أو إقحامها على الموقف فى بعض الأحايين .

وأخيراً من أهم الجوانب المشرقة فى الرواية ، لغتها ؛ فهى مستخدمة فى جملتها استخداماً فنياً ممتازاً . فالمؤلف فى السرد والوصف يعبر بلغة عربية فيها دقة وجمال وحيوية وذاتية واضحة[4] . ومن معالمها إيثار الألفاظ البسيطة الدقيقة ، ولو كانت متوهمة العامية ، ثم تفضيل العبارات الرفافة المجنحة فى

---

(١) انظر : « إبراهيم الكاتب » جـ ١ ص ٨٩ .

(٢) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ٩٩ .

(٣) انظر : « دراسات فى الرواية المصرية » للراعى ص ٨٩ — ٩٠ .

(٤) اقرأ ما كتبه « جيب » عن أسلوب المازنى عموماً فى :
Studies on the Civilization of Islam. PP. 283-284.

المواقف الشاعرية، ثم اللجوء إلى الجمل الفخمة والألفاظ الغريبة فى بعض المواقف التى تستحقها . هذا إلى استخدام الجمل الاعتراضية التى تنبه القارىء أحيانًا، وتعكس توقعه أحيانًا أخرى ، وتفاجئه وتكاد تعبث به فى كثير من الأحايين.

أما فى الحوار ، فالمؤلف يؤثر الفصحى المناسبة للشخصيات غالبًا، ويلجأ إلى العامية فى حالات الضرورة القصوى .

غير أن المؤلف وإن وفق فى لغته القصصية إلى حد كبير ، أو إلى حد ربما لم يتيسر لغيره من كتاب جيله؛ فإنه فى مواطن قليلة كان يفلت الخيط من يده ، فيجرى على لسان بعض الشخصيات لغة غير ملائمة ، كقول «نجية» عن أختها «شوشو» : «يالها من مكسال[1]» . بل كان أحيانا يجرى كلاماً على لسان بعض الشخصيات ، فتحس أن المازنى هو الذى يتكلم بفاسفته ولغته وشاعريته وعبارته ، ومن ذلك قول « ليلى » « لإبراهيم » : « كلا لن أشقى أو فلأشقى ! سيان ، إنما تنشأ الأحزان لأن الإنسان يفرض لسعادته ثمناً[2]»، وقولها كذلك « لإبراهيم » : « لسنا نصلح لذلك الحب التقليدى . . ولكنك لم تقل لى قط إنك تحبنى أو ... لا ... لا تقلها .. لا تتبذل المعنى بلفظه.. لا تقيده ، دعه يطل من العين ويختلج على الشفة ويضطرب به الجسم، هذا أحلى . . أوَ تتكلم العصافير والحمائم[3] ؟ ! »

وبعد ، لعل هذا الجزء من الرواية يعطى فكرة تقريبية عن بعض ماتقدم لها من سمات . قال المازنى عن لقاء بين « إبراهيم » ، و « شوشو » أثناء وجوده فى القرية :

---

(١) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ١٧١ .

(٢) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ٢٨١ .

(٢) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ٢٨٣ .

« انقطع المطر وسكنت الريح ، وكان إبراهيم واقفاً إلى نافذة غرفته يطل على الحديقة التى مر بك الكلام عليها ، أو على الأصح يحدق فى الظلام الدامس والسكون الرهيب ، اللذين لُفَّ فيهما الكون ؛ حين دخلت شوشو ، ودنت منه . ووقفت تتأمله وهو لاه عنها بما يرسمه له خياله النشيط .. وبدا له كأن الأرض قد ضرب عليها السحرَ شيطان وأزلمها حالة غير إنسانية يعيى الإنسان نَعتُها ، أو كأنها فى غيبوبة أفقدتها وعيها . أوكأنما هو ينظر إلى الدنيا الذاهلة عنه من خلفها ويتأملها وهى مدبرة عنه ، أو يسترق السمع من وراء أستار الكون . . .

وطال الأمر على شوشو ،أو لعلها خشيت أن تعديه الطبيعة فيجمد وينقلب تمثالا ، فقد جعلت تُمِر كفَّها على ذراعه، وتمسح له شعره براحتَها، وهو فى شغل عنها . فلما رأت أن ذلك لم يرده إلى الحياة ولا أشعره وجودها ، أدارته إليها ، وربتت له خده ، فاختلجت شفتاه ، ولكنه لم ينطق ، فافترت له عن أعذب ابتساماتها ، وقالت له وهى تجره إلى الكنبة :

— قل لى مالك ؟

فقال وهو يقعد أو يلقى على الأصح بنفسه على الكنبة :

— تسألينى مابى ؟؟ بى هذه الطبيعة التى كانت منذ ساعة تبرق وترعد وتمطر وتصخب، كأنما يعول فيها مائة ألف شيطان، ثم آضته كما ترين . الآن فقط فهمت ما كنت أقرأ فى صباى عمن مسخوا حجارة !

— هل تريد أن تقول إن هذا أول عهدك بمثل ذلك ؟؟

— نعم . ولشد ما أتمنى أن أجرب مثل ذلك فى نفسى لحظة واحدة ، تسكن فيها نفسى هذا السكون ، فتخرس ألسنة الهواتف ، وتمحى صور الحوادث ويفيض ذلك العباب الجائش هنا فى صدرى هذا.

فقاطعته شوشو قائلة :

ـ ما أعجب أمرك والله ! تكون معنا كأن لا شيء على وجه الأرض يعنيك ، ثم لاتكاد تخلو بنفسك حتى تنقلب إنساناً غيرك، كأن فى جوفك بركاناً يريد أن ينفجر ،أفلا تفضى إلىّ بما يكربك ؟ قل لى : هات ما عندك ! أفرشنى دخلة نفسك، ائتمنى على سرك !

فوقع من نفسه عطفها وحنوها ، وهم أن يبثها شكواه ويقول لها بشجوه ، ولكنه ضعفٌ لم يساوره إلا ريثما التفت إليها ، ثم ملك نفسه وكبحها ، وقال وعلى فمه ابتسامة سرور ونكر لم تخل مع ذلك من السخر .

ـ يا فتاتى الصغيرة أتقدرين أن . . .

فحزت هذه الابتسامة فى نفس « شوشو » فوثبت إلى قدميها وهى تقول :

ـ بودى أن لاتتكلم كأنك شيخ هرم وأنا طفلة أحبو !

ـ لاتغضبى ! (ومد يده فتناول ذراعها) عودى إلى مكانك بجانبى ، دعى بَدَوَاتى ، لا تلتفتى إليها ؛ إنها مرارة النفس يقطر بها اللسان، وينضح بها الوجه ، وتفيض بها العين . وبكرهى أن ترى منى ذلك ـ أنت أو سواك من خلق الله ـ آه ياشوشو لو تعلمين ! إذن لعذرتنى .

ـ وماذا يمنعك أن تخبرنى فتطرح عن صدرك هذا الحجر .

ـ يمنعنى كبرياء نفسى وعلمى أن الشكوى عبث وباطل ومحال ليس يجدى .

ـ أدام الله عليك هذه الكبرياء التى أفاضها عليك ! . . فقال :

« اسمعى ياشوشو . إن الواحدة منكن تكون طفلة وتدعى لنفسها مع ذلك قدرة الأنبياء ومنزلة الرسل . إن . . . »

قالت مقاطعة : « لا أفهم »

قال: «لست وحدك لا تفهمين، إن كل امرأة مثلك لا تستطيع أن تخرج من خصوصها إلى العموم، إن قلب الواحدة منكن يدق عطفاً ومرثية للألم الفردى، ولكنه يعجز عن أن يجعل عطفه أو إحساسه على العموم عميقاً شاملا لآلام الحياة . . . » فابتسمت وهزت رأسها ، وقالت بلهجة مبطنة بالسخر:

– صدقنى أنى أعطف عليك .

فقال ولم يلتفت إلى سخرها :

– « إن الجنس الإنسانى معناه فيما تعلم المرأة، هذا الطفل المعيّن، أو هذا الرجل المعين ، الذى لعلها أبصرته واقفاً إلى جانب الباب ينتظر فى البرد أو تحت الشمس مثلا . إن المرأة عاجزة عن الإحساس بالآلام العامة ،عمياء لا تستطيع أن تراها . هذه هى الدنيا ، نصف عماء ، نصف مستوحشة ، تصرخ شرقاً وغرباً ، وقد أجنها الألم والخطيئة أيضاً ، فهل ثم امرأة واحدة يشحب وجهها إذ ترى هذا النمر العالمى يهز قفصه ؟ هل تكف واحدة منكن عن نظم العقود وتطريز الثياب من فرط إحساسها (بجماة) هذا الألم العالمى ؟ أرينى دمعة واحدة أراقتها امرأة ، لأن الدنيا جنّت . ليس من بينكن من ترى أن تبكى من أجل هذا على كثرة دموعكن وسهولة إسبالها ! إنكن لا تبكين إلا لما تعرفن ، وأنتن معذورات . طفل مريض تلمسه المرأة بأصابعها فتحس ما به من الحمى فتنهمر الدموع ؟ ولكن مليوناً يمرضون، آه هذا شىء آخر !..».

وأمسك بعد هذه الخطبة الطويلة ، وعجب لنفسه التى ساعفته على هذا الكلام واضطر أن يطبق شفتيه .

ولم تجبه شوشو بشىء بل نهضت وأغلقت الباب وراءها (١) » .

(١) انظر : « إبراهيم الكاتب » ص ٧٩ – ٨٤ .

(ب) « سارة للعقاد »[1] :

هى رواية تجربة شخصية للمؤلف[2]، محورها الحب الذى تسيطر عليه الغيرة والشك ، وينتهى بالفشل والقطيعة .

هذا وإن لم يغفل الكاتب إلى جانب تقديم هذه التجربة ، تقديم بعض الجوانب الأخرى ، كتحليل نفس البطل ، وتقويم شخصيته من خلال عالمه النفسى والشعورى ، حتى تكاد تدخل القصة بهذا فى باب القصص التحليلية. كذلك عنى المؤلف بتصوير شخصيته هو ، وعرض صفحات من حياته الخاصة ، حتى توشك أن تكون هذه الرواية جزءاً من ترجمة المؤلف لذاته ، ومن هنا سلكها بعض الباحثين فى باب رواية الترجمة الذاتية[3] . . كما عنى المؤلف بتحليل نفسية المرأة ، التى اتخذ « سارة » نموذجاً حيًّا وصارخاً لها[4] . . غير

---

(١) ولد العقاد بأسوان سنة ١٨٨٩ ، وتلقى بها دروسه الابتدائية ، ولم يكتف بالمرحلة الابتدائية التى أتمها سنة ١٩٠٣ ، وإنما انتفع كثيراً بمجالس الشيخ أحمد الجداوى الذى كان من تلاميذ الأفغانى ، فكان يتردد على مجالس هذا الشيخ كثيراً مع والده ، كما انتفع بالدراسة الذاتية والاطلاع الشخصى الذى وصل به إلى منزلة الريادة بعد ذلك . وقد اشتغل فى أول حياته العملية ببعض الوظائف الحكومية ، كالقسم المالى بمديرية الشرقية ، وكديوان الأوقاف بالقاهرة ، وكمصلحة الإيرادات بقنا ، وكالتدريس فى بعض المدارس الأهلية بالقاهرة . ولكنه كان يؤثر الصحافة والأدب ، فاتصل أول عهده الصحفى بالدستور التى كان يصدرها فريد وجدى ، ثم كتب فى صحف أخرى ، حتى كان الكاتب الأول لصحف الوفد وخاصة البلاغ ، بعد أن انقطع للكتابة . . . وبعد خلافه مع زعماء الوفد فى منتصف الثلاثينيات انضم إلى معارضى الوفد وصار ألمع كتاب هذه المعارضة . وظل ينتج فى الأدب والفكر حتى توفى سنة ١٩٦٤ .

اقرأ عنه : العقاد دراسة وتحية بقلم طائفة من تلاميذه ومحبيه ، ومع العقاد لشوقى ضيف . والأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ص ١٣٦ وما بعدها . والشعر المصرى بعد شوقى لمندور الحلقة الأولى ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) ظهرت سنة ١٩٣٨ .

(٣) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٥٦ وما بعدها .

(٤) انظر : المصدر السابق ص ٣٦٢ .

أن أوضح ما قدم الكاتب فى روايته هو هذه التجربة العاطفية ، التى تضمنها الغيرة ويقتلها الشك ، ومن هنا كان الأوفق درسها من هذا الجانب .

وقد سمى الكاتب روايته باسم بطلة محور التجربة ، تلك المرأة الباعثة على الحب العنيف والغيرة الطاحنة والشك القاتل .

فقد تعرف « همام » بسيدة جميلة عند خياطة تسمى « ماريانا » أثناء سؤاله عن صديق يسكن عند هذه الخياطة ، ثم زاد التعارف بين « همام » و «سارة» هذه السيدة الجميلة، حتى صار حبًا نَعِم فيه «همام» نفسًا وحسًّا كما لم ينعم من قبل . فقد كانت «سارة» — إلى جانب جمالها البارع — سيدة لم توفق فى زواجها ولم تجد فيه كفايتها وهناءتها ، كما كانت ذات نشأة بعيدة عن المحافظة والتزام التقاليد ، وذات ثقافة لا بأس بها ، ولها افتتان بكل ماهو أوربى حتى ولو لم يكن ذا قيمة . فاتخذت لنفسها فلسفة «أبيقورية» ، تهدف إلى الاستمتاع بلذائذ الحياة ومتع الجسد ، والعب من خمر الحس حتى ثمالة الكأس ، وكانت إلى ذلك كله بالغة الجرأة ، لا تفعل ما تفعل خلسة ، أو تكتم من أمرها سرًّا ، بل تعلن لمن تثق به سرها وتأتى ما تأتى عن اقتناع وفلسفة تدافع عنها بذكاء .

ولكن هذه الخصال التى أسعدت «همام» هى نفسها التى بدأت تشقيه، فقد أخذ الشك يدب فى نفسه مع دبيب حبه ، وراحت الغيرة تصطرع فى داخله مع دقات قلبه ، وزاد هذا الشك بعد أن اعترفت له « سارة » — فى صراحة — بعلاقة سابقة لها بخليلين ، وتضاعفت الغيرة ، حين وقع أمامه مشهد له دلالة خطيرة ؛ فقد كان البطل وصاحبته وابنها الصغير فى نزهة خلوية يوماً ، وفجأة رأى « همام » الطفل يقف من أمه موقف العاشق ، ويلقى على مسامعها كلاماً غزلا مما يقوله المولهون الكبار ، وهو فى ذلك يرص الكلام رصًّا ويمثله تمثيلا ؛

الأمر الذى يُرجِّح أن يكون الطفل قد رأى عاشقاً يقف من أمه هذا الموقف ويقول نفس الحديث . وقد حاولت « سارة » أن تعلل ذلك « لهمام » بأنه من مفاسد الخدم ، وسوء الاختلاط ، ولكنه لم يقنع بمثل هذا الدفاع ، وبخاصة بعد أن رأى « سارة » تتردد كثيراً على الخياطة « ماريانا » وتصطنع الأناقة والزينة والاحتفال بالمظهر ، مما لا يكون منها — عادة — إلا فى حالات تفتح القلب لطارق جديد ! !

وهكذا أصبح حب « سارة » مصدر عذاب « لهمام » ، وإن كان فى الوقت نفسه لا يستطيع بيسر أن يفك نفسه من قيوده ؛ وذلك لأن كل شكوكه وغيرته لا تصل إلى درجة اليقين الذى يحمل على بتر الداء وقطع العقدة . فهى شكوك مهما بلغت من العنف، لاتزيد آخر الأمر عن شكوك. و « همام » ليس سهل الاقتناع ، وليس ميسور الاطمئنان إلى اليقين ؛ فهو يحب بعقله الكبير الذى يُخضع كلَّ شىء للتحليل والتعليل والتشقيق والتفسير ، وينزع أبداً إلى الوزن الدقيق والتقويم الصحيح .

ثم بدأت العلاقة تتحول من هيام حار ، إلى فتور بارد ، ثم إلى ملال ثقيل . وحرصاً من الجانبين على عدم القطيعة ، اتفقا على أن يحركا الركود بالتباعد بعض الوقت ، بحيث يكون اللقاء على فترات بينها مسافات .. هذا على حين وكَّل « همام » صاحباً له « أميناً » بمراقبة « سارة » عدة أيام ، رجاء أن يصل من خلال هذه الرقابة إلى يقين ، إما فى إخلاصها ووفائها فيمضى فى حبها إلى النهاية ، وإما فى خيانتها وغدرها ، فيقطع صلته بها إلى الأبد . غير أن هذا الرقيب لم يأت بشىء ينير السبيل أمام «همام» ولم تكن منه إلا بعض مفارقات ونوادر لا تغنى شيئاً .

وأخيراً ، لم يكن بد من محاولة تصفية العلاقة بتبادل الخطابات والصور ، ثم

بالتقاطع ، الذى عمل « همام » كل مافى وسعه كى ينجح فيه ،حتى لقد قاطع الطرقات والأماكن التى كانا يرتادانها ، والتى يحتمل أن يخطر لصاحبته أن تمر بها .

غير أن صاحبنا ما لبث أن التقى « بسارة » مصادفة فى الطريق بعد علة أشهر من المقاطعة ، ففرح بقلبه ، وإن أسف بعقله لهذا اللقاء ، وكان الفرح والأسف لهما مايبررهما ؛ فما لبث أن أفضى هذا اللقاء العابر إلى عودة الصلة من جديد ، ولكن مع الشك المعذب والغيرة المبرحة ، التى كانت تحتمهما طبيعة « سارة » وظروفها من جانب ، وطبيعة « همام » وحساسيته من جانب آخر. وكانت نتيجة ذلك مقاطعة جديدة ، لم يصبر عليها « همام » إلا بكثير من المغالبة والصراع ، حتى لقد تاق إلى حسم القضية نهائياً والوصول فيها إلى نتيجة ، فأقام رقيبه « الأمين » من جديد لينقل إليه أخبار « سارة » . وبعد طرائف لهذا الرقيب ، اكتشف أن « سارة » تتردد على مخدع رجل فى إحدى الدور ؛ وأخبر « أمينٌ » صديقه بما رأى . وساعتها استراح « همام » وخف عبثه . واطمأن إلى المضى فى تلك المقاطعة إلى الأبد ،وأنه لم يظلم «سارة» بشيء وإن لم يصل برغم ذلك إلى حـــد اليقين ، ولم يوصلنا معـــه إلى قطع الشك ؛ فقد كان يتردد فى نفسه أحيانا هذا السؤال : أليس من الممكن أن تــكون وفية له طيلة مدة صداقتهما ، وأنها ما خانت إلا بعد أن يئست ؟ ! .

وليس يخفى أن بطل «سارة» هو العقاد نفسه ،وإن غير اسمه إلى «همام» ؛ فأهم سمات « همام » فى الرواية هى سمات العقاد . ففيه تلك النزعة الذهنية المسيطرة على نظرته للأشياء ومعالجته للأمور ، وفيه فلسفته وآراؤه ، وبخاصة فى المرأة وقضايا الحب ، وفيه كذلك الإعتزاز بالذات إلى درجة تمجيدها ،

بل إلى درجة تشبه تنزيهها وتبرير شتى تصرفاتها[1] . وفيه إلى ذلك حرفة العقاد وهى الكتابة والصحافة ، ثم موطن سكنه وهو ضاحية من ضواحى القاهرة ، التى لم يرد المؤلف أن يصرح بأنها مصر الجديدة .

ولكون الرواية تقدم تجربة شخصية ، هى الحب العنيف الذى يمزقه الشك وتقتله الغيرة ؛ قد عنى الكاتب أعظم العناية بما يوضح هذه التجربة العقلية النفسية — قبل كل شىء — أتم وضوح . فركز على ذهنية البطل الحادة وعلى جسدية البطلة الفاتنة . وكما أحاط البطل فى ذهنيته الحادة بالرغبة فى التحليل والتعليل والتشقيق والتقويم ؛ أحاط البطلة فى جسديتها بالحرية والجرأة و « الأبيقورية » والتماس المتاع ؛ كل ذلك ليحتدم الصراع وتنمو الغيرة ويصل الشك إلى الذروة . وقد وفق الكاتب فى ذلك إلى أبعد حد ، حتى ليكاد يكون البطل الحقيقى هو الشك ، وتكون البطلة هى الأنوثة . وفى هذه الحدود نجد نمواً لهاتين الشخصيتين التجريديتين وتطوراً ، كما نجد بينهما صراعاً « درامياً » يصل إلى الذروة .

ولكن إلى جانب ذلك — أو بسبب تركيز الكاتب على ذلك — نرى الأحداث والشخصيات المادية بعيدة عن التطور والنمو المطلوبين فى الأعمال الروائية[2] . فالبطل « همام » هو هو من أول الرواية إلى آخرها ، والبطلة « سارة » كذلك لم تصب أى تطور أو نمو ؛ والأحداث قليلة يطغى عليها وصف الشعور بالشك فى داخل البطل ، أو الطبيعة النسوية الطاغية فى جسد البطلـــة .

(١) انظر : « الرواية العربية » للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٥٨ — ٣٥٩ .

(٢) انظر : « دراسات فى الرواية المصرية » للدكتور الراعى ص ٢١ — ٧٣ ، وانظر : تطور الرواية العربية للدكتور بدر ص ٣٦٢ .

وشيء آخر جر إليه التركيز على تقديم التجربة على هذا النحو، وهو قلة الشخصيات في الرواية[1]؛ فلا يكاد يظهر منها إلا البطل والبطلة كشخصيتين رئيسيتين، ثم «أمين» الرقيب، و «ماريانا» الخياطة كشخصيتين جانبيتين، بل لا يكاد يتضح إلا نفس البطل وما يضج فيها من شك وغيرة، وأنوثة البطلة وما يفيض منها من جمال ذكي وتحرر مفلسف.

ولأن التجربة تجربة المؤلف الذي ليس البطل إنسانًا سواه؛ ولأن شخصية المؤلف والبطل على السواء شخصية فذة، فيها اعتداد بالذات يصل إلى حد الإعجاب والزهور والافتتان بكل ما يتصل بهذه الذات؛ نرى المؤلف كثيراً ما يفرض نفسه على جو الرواية ومسارها، فيتدخل تدخلا مباشراً حينًا، ويستطرد بذكر أفكار وأحكام حينًا آخر، حتى نراه يصل إلى إيراد ما يشبه المقالات أو أجزاء المقالات[2]. ومن أمثلة تدخل المؤلف تدخلا مباشراً، قوله في أول الفصل الذي عنوانه «كيف عرفها»: «ترتيب الحوادث أن تنتهي ثم نكر راجعين للسؤال عن بدئها، وسبيل التواريخ أن تنطوي السير وتنصرم الدول، ثم نتقصى مناشئها وأسباب ظهورها. فنحن لا نحيد عن مجرى الزمان حين نعرف الساعة كيف تلاقت «سارة» و «همام» بعد أن عرفنا منذ برهة كيف كانت القطيعة وكان اللقاء الأخير[3].

ومن الاستطرادات بإيراد مقالات أو بعض مقالات، تلك التمهيدات التي قدم بها المؤلف لبعض فصول الرواية، متحدثًا مثلا عن طبيعة الحب والشك وأنواع هذا وذاك، أو عن الإنسان ذي الوجه الواحد والإنسان ذي الوجوه

(١) انظر: المصدر السابق ص ٦٠.

(٢) انظر: «دراسات في الرواية المصرية» للدكتور علي الراعي ص ٧١ – ٧٣.

(٣) انظر: «سارة» أول الفصل الذي عنوانه: «كيف عرفها».

العديدة ، وما لهذا وذاك من فقر فى الشخصية أو غنى فيها[1] .

ومما يزيد هذه الظاهرة بعداً عن جو العمل الروائى أن بعض تلك الأحكام التى أوردها المؤلف وفرضها على الجو ، قد جاءت ممثلة لرأى المؤلف وحكمه الفردى الذى لم يكن يخلو أحياناً من المبالغة. ومن ذلك طائفة من أحكامه القاسية على المرأة ، كقوله : « إن المعهود فى المرأة أنها تشعر ولا تفهم شعورها ، أو أنها تفهم ولا تعمد إلى الصراحة فيه ، أو أنها تعمد إلى الصراحة فيه ، ولكن لا تحسن التعبير[2] » . وقوله كذلك : « وكان همام يعتقد أن الغش عند المرأة كالعظمة عند فصائل الكلاب ، يعضها الكلب المدلل ويدخرها حيث يعود إليها وإن شبع جوفه من اللبن واللحم والأغذية المشتهاه ، لأن ألوفاً من السنين قد ربت أسنانه وفكيه على قضم العظام وعرقها ، فهو يطلبها ليجهد أسنانه وفكيه فى القضم والعرق ، ولو لم تكن به حاجة إلى أكلها[3] » .

وبرغم أن المؤلف قد استعان بوسائل فنية عديدة لإبراز معالم شخصياته الرئيسية ، مثل الحوار والمواقف والتأمل والرسالة[4] ؛ نراه قد قدم جوانب هامة من تلك الشخصيات تقديماً إجماليـًّا سرديـًّا مباشراً[5] . ومن ذلك حديثه عن « سارة » فى الفصل الذى عنوانه « من هى » ، وحديثه عن « همام » فى الفصل الذى عنوانه « أيام »[6] .

ومن الجوانب المتصلة بأشخاص الرواية بعد ذلك ، اهتمام المؤلف بإبراز

---

(١) انظر : « سارة » ص ٢٧ ، ٢٨ ، ٤٠ ، ١٦٠ ، ١٦٨ ، ١٦٩ .

(٢) انظر : « سارة » ص ٩٧ .

(٣) انظر : « سارة » ص ١٧٠ .

(٤) انظر : دراسات فى الرواية المصرية للدكتور الراعى ص ٦٣ — ٦٩ .

(٥) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٦٧ .

(٦) انظر : « سارة » للعقاد ص ٩٢ وما بعدها ، ١٣٦ وما بعدها .

تفوق البطل وقوته وامتيازه وكبريائه ، مما لا يحمل على التعاطف معه دائماً ، بل يفرضه أحياناً فى شىء من الغطرسة الثقيلة[1] . ومن ذلك قول المؤلف عن همام : « ولم يكن مخدوعًا بهذا الضرب من الغرور ، لأنه موكول إلى ضروب أخرى من غرور النفس، مطبوع على ألا يعاق قيمة فى معارض الفخر والمباهاة على إنسان من النساء أو الرجال[2] » .

ومما يزيد فى عدم الاقتناع بالبطل ، ويقلل من التعاطف معه ، ما ينسب المؤلف إليه أحياناً من تصرفات لا تتلاءم مع ما عرف به من وقار وكبرياء وذكاء ، بل لا تتفق مع ماصوره به المؤلف من ذهنية راقية وامتياز متفوق . ومن هذه التصرفات غير الملائمة ، كونه مثلا يسأل عن سلوك صاحبته بائع الحلوى فى السينما ، وكونه يعدها على اللقاء فى بيته ثم يفر من البيت قبيل اللقاء، ثم يعود إلى البيت فيسأل عنها الخادم فى لهفة . ثم كونه يخبَر من الرقيب بأن صاحبته تتردد على مخدع رجل غيره ، ولكنه يقرر أن نفسه لا تزال تسأله : أليس من الممكن أن تكون وفية له فى أيام الوصال ، وأنها لم تخن إلا بعد اليأس من الصلة ؟ ! . فمثل هذه المواقف تصيب صورة البطل بشىء من الاهتزاز ، وتناقض ما أراده المؤلف من توقير البطل ورفعه مكاناً عليًّا .

والأمر كذلك بالنسبة للبطلة، فعلى حين جعلها المؤلف ذكية لبقة مثقفة غزلة مرحة ممتازة ، بحيث استحقت حب البطل العملاق واحترامه ؛ نرى المؤلف يصر فى الوقت نفسه على جعلها لعوبا مبتذلة، تسعى إلى شهوة الجسد ومتعة الجنس فى كثير من التبجح ، الأمر الذى يشوه صورتها،أو يبديها على

(١) انظر : دراسات فى الرواية المصرية الدكتور الراعى ص ٧٢ - ٧٢ .

(٢) انظر : « سارة » ص ١٦٩ .

كثير من الاهتزاز[1] ، ويحرمها من التعاطف اللازم .

وأخيراً يلاحظ على الرواية من الناحية اللغوية ميل الأسلوب غالباً إلى الثبات ، وجنوح اللغة – رغم جمالها – إلى الفخامة . وهى تصل أحيانا إلى حد الارتفاع عن مستوى الموقف أو طبيعة الشخصية ؛ فتجعل الحديث فى الرواية مطبوع بطابع أسلوب العقاد ، الذى تغلب طريقة أدائه على الحوار كثيراً ، حتى كأنه هو المتكلم لا غيره[2] . ولعل من أوضح أمثلة ذلك قول « سارة » « لماريانا » الخياطة الفرنسية : « قاتلك الله ياعجوز السوء . . لماذا تتنصلين من التهمة ؟ أما كان الأولى أن تتمهلى لحة[3] » . وكقول « ماريانا » هذه وهى تتحدث عن صديق البطل : « إنه خرج منذ هنيهة على أن يعود بعد قليل »[4] . وقولها أيضاً وهى تحدث البطل عن سارة : « لا عليك منها ، إنها ستعود يوما ما لا محالة[5] » .

ومع ذلك كله فسارة من الأعمال الأدبية القيمة ، التى أخذت مكانها فى الأدب القصصى المصرى الحديث ، وذلك بما فيها من قدرة فائقة على تقديم تجربة حية توشك أن تتجسم فيها المجردات ، وبما فيها أيضاً من براعة فى التحليل النفسى ، وسبر طبيعة المرأة ، وكشف العالم الوجدانى فى مجالات العاطفة المحتدمة بصراع الشك ؛ ثم بما فيها من صور فنية قيمة ، وقيم فكرية دسمة ، ووسائل قصصية ناضجة ، ولغة أدبية مصقولة ، تجعل منها نصا من الأدب العالى.

---

(١) انظر : دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ٦٩ — ٧٠ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص٧٢ ، وانظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٧١ .

(٣) انظر : « سارة » ص ١٢٦ .

(٤) انظر : « سارة » ص ١٢١ .

(٥) انظر : « سارة » ص ١٢٨ .

وبعد هذا العرض السريع لهيكل الرواية ، وبعد هذا التعليق المقتضب عليها ، يرجى أن تكون هذه الصفحة منها مقربة لطبيعتها وأسلوبها بعض الشيء .

قال المؤلف ، وهو يعرض لكيفية تعرف « همام » « بسارة » ، ولطريقة دوران الحديث بينهما ، حين التقى بها مصادفة عند « ماريانا » الخياطة ، حيث كان قد ذهب ليسأل عن صديقه الذى يسكن حجرة مفروشة هناك :

« . . . قالت طيب والله . . . ! لقد قطعنا شوطاً بعيداً جداً فى نصف ساعة . . . ولا أدرى ما خطب « ماريانا » سامحها الله ؟ أين ذهبت وتركتنا ؟ ألعلك على اتفاق معها أن تهيئ هذا اللقاء ؟ .. مافى ذلك من عجب . فهكذا تصنع الخائطات فيما يقال .

وسمعت « ماريانا » اسمها فعادت تهرول وتتساءل : ماذا تقولين عنى « ياسارة » ؟

قال همام : إنها تتهمك بأنك تدبرين عن عمد خلوة غرامية بين هذه الديكة وهذه الدجاجة .

قالت «ماريانا» : أنا أعلم على الأقل أن الدجاج لا تحتاج إلى من يدبر لها الخلوة مع الديكة .

قالت الفتاة : قاتلك الله يا عجوز السوء . لماذا تتنصلين من التهمة ؟ أما كان الأولى أن تتمهلى لحة لعلى كنت أنوى أن أشكرك على ما صنعت ؟

فطاش الفرح « بهمام » وأوشك قلبه أن يفلت من نياطه ، وانتشى نشوة خمسين كأسا فى رشفة واحدة . وقال وهو يهجم على «ماريانا» : بل دعى لى أنا أن أشكرها . إننى أقبل وجنتيها .. إننى ألثم فاها . . وصنع ما يقوله قبل أن تفيق « ماريانا » من دهشتها وقهقهتها . ومال إلى الفتاة قبل أن تدرى ما هو صانع قائلا : وأقبلك أنت أيضا إكراما لماريانا . . . وقبلها .

ثم جلس مأخوذاً بما حدث يتوقع ماذا تكون الكلمة الأولى التى تلفظها الفتاة : أتشتم ؟ أتصطنع الغضب ؟ أتنطلق من المنزل ؟

وكأنما كان التوقع هو شغله الشاغل فى حينها ، دون ما يتبعه من ثورة أو مسامحة . فاستطال الأمد ، وما انقضت غير ثوان فى توقع ما يكون ، وزاده فرحا على فرح أن شيئاً مما توقعه لم يحدث . . . وأن كل ما حدث أن الفتاة بهتت ، وراحت تقول شيئاً لابد أن يقال ، فقالت فى صوت خافت :

— « لقد آذانى شاربك الطويل[1] » .

(حـ) « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم :

وهذا العمل هو الآخر من لون «رواية التجربة الشخصية[2]»، لأنه يقوم أساسا على تجربة مر بها الكاتب ثم قدمها فى قالب روائى . وإدراك أن المؤلف هو صاحب التجربة ، وأنه بطل الرواية لا يحتاج إلى جهد ؛ فكل الصفات الجسدية والنفسية التى ذكرت للبطل ، هى بعينها صفات الكاتب ؛ ثم هو نفسه « محسن » الذى عرفناه فى رواية « عودة الروح[3] » . وليس بطل « عودة الروح » إلا الكاتب نفسه . ومن هنا اعتبر بعض الباحثين هذه الرواية كما اعتبر « عودة الروح » من روايات « الترجمة الذاتية[4] » ، لأن كلا منها تمثل شطراً من حياة الكاتب الخاصة . وتكمل الصورة الكلية لترجمة تلك الحياة بقلم صاحبها. وقد يكون من الأفضل اعتبار «عصفور من

---

(١) انظر : « سارة » ص ٢٦ – ٢٧ .

(٢) ظهرت « عصفور من الشرق » سنة ١٩٣٨ .

(٣) ظهرت « عودة الروح » سنة ١٩٣٣ ، وسوف نتحدث عنها بعد قليل فى « الرواية الذهنية » قبيل آخر هذا الفصل .

(٤) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٧٢ وما بعدها . و ٣٤٩ وما بعدها .

الشرق » رواية تجربة شخصية وإن تضمنت صفحات يمكن أن تعتبر ترجمة للمؤلف، لأن أبرز شيء فى هذا العمل هو هذه التجربة التى لاشك أن المؤلف قصد إلى تقديمها وتعميق الإحساس بها ، قبل أن يقصد إلى التعريف بحياته وتقديم حديث حول شخصه . أما هذه التجربة الشخصية فهى الإحساس بالمفارقة بين حضارة الغرب وحضارة الشرق ، ثم تفضيل حضارة الشرق الروحية على حضارة الغرب المادية ؛ لأنها تقدم للإنسان سعادته الحقيقية ؛ وتحميه من أن يصبح آلة تتعرض للجمود والتحطم . هذا على ألا يحاكى الشرق تفاهات الغرب ، وأن يحافظ على سموه وروحانيته . فالرواية تحكى أن « محسن » الشاب المصرى ، قد ذهب إلى فرنسا ليتم دراسته ، وهناك سكن مع أسرة كادحة تعيش على العمل فى بعض المصانع ، ويحصل أفرادها على قوتهم بالجهد البالغ ،حتى يلتهم العمل وقتهم وراحتهم ،وحتى يحرم الطفل من أمه ، لأنها هى الأخرى تكدح من أجل لقمة العيش. ولا يكاد يبقى فى البيت إلا الجدة العجوز والطفل الصغير ، الذى تلقنه جدته كراهية الألمان وتدربه على بعض اللعب التى معظمها أدوات حرب مصغرة . ويصادق « محسن » « أندريه » الابن الشاب لهذه الأسرة ، الذى تبدو المفارقة واضحة بينه وبين الشاب الشرقى فى أكثر أمور الحياة ؛ « فمحسن » يميل إلى المثالية ، ويتعلق بالروحية ، ويجنح إلى الخيال ، أما « أندريه » فيؤمن بالواقعية ، ويحيا على المادية ، ويعتبر الخيال نوعاً من الوهم ؛ حتى إنه حين اصطحب «محسن»لتشييع جنازة صديق ، ورأى منه تهيباً من جو الكنيسة ، وإجلالا لهذا المكان . باعتباره بيتاً من بيوت الله ؛ نراه يسخر من هذا التهيب ويضحك من ذاك الإجلال،ويصرح لصاحبه الشرقى بأن الذهاب إلى الكنيسة ليس إلا شيئاً شبيهاً بالذهاب إلى المقهى .

ويعجب « محسن » بفتاة فرنسية، تعمل فى شباك التذاكر بأحد المسارح، ويكتفى من المتعة بها بأن يجلس على مقهى قريب من مكان عملها ، يتأملها فى إجلال ويسبح فى خياله حيالها ، وكأنه عابد أمام محراب. وحين يعلم «أندريه» ذاك من صاحبه الشرقى يسخر منه ويغريه بالاتصال بها فى جرأة، لينال متعة منها فى واقعية . ومايزال به حتى يتبعها مرات وهى منصرفة من عملها ، إلى أن يعلم أنها تسكن فندقاً يمكن هو الآخر أن يسكن فيه ، فيترك منزل أسرة « أندريه » على عجل، ويستأجر حجرة فى الفندق الذى تسكن فيه تلك الفتاة، ثم يتحايل على الحديث معها ، وينتهى الأمر بالتعارف، ثم يهديها ببغاء يسميه باسمه ، بعد أن يلقنه كلمات أحبك أحبك أحبك ، ولايزال بها حتى تزوره فى حجرته، ويقرأ لها بعض أشعار شاعر يونانى، تعبر عن الهيام والحب والوجد، فتقرب منه أثناء القراءة، ولا تلبث أن تقع بين أحضانه ... ويسرع بعد ذلك إلى إخبار صديقه « أندريه » بما كان ، فيؤكد هذا لصاحبه الشرقى نجاح سياسة الواقعية ، وسخف الخيالات والأحلام ، وفشل المثالية التى كان يتشبث بها « محسن » ، ولم تكن تجر عليه إلا ضياع الوقت وإفلات الفرص . ولكن « محسن » برغم فوزه بهذه الفتاة واستمتاعه بها ، وحياته معها فى دنيا الحقيقة ؛ أحس أنه هبط من السماء إلى الأرض . ومع هذا الإحساس ، قد ظل على تلك العلاقة «بسوزى» هذه نحو أسبوعين، كانا خلالهما يلتقيان كلما سنحت الفرصة، ويستمتعان ماوسعتهما المتعة ، وكانا عادة يتناولان طعام الغداء معاً فى مطعم فاخر ، قد اختاره « محسن » ليكرم صاحبته بدعوتها إليه . وذات يوم ، وهما يتناولان طعام الغداء ، وبينهما الحب والامتزاج كأقوى ما يكون ، دخل شاب وسيم ، نظر إلى « سوزى » ونظرت إليه ، وما لبثت أن أطرقت وانصرفت ببصرها وحديثها عن « محسن » . وحاول الفتى الشرقى المدله أن يعرف السر

من صاحبته فلم ترد عليه ، واكتفت بأن طلبت مجلة مصورة وأخذت تقلب صفحاتها فى صمت . وحين عيل صبر صاحبنا ، واستنتج أن ذاك الشاب إنما هو فتى « سوزى » الذى كانت على خصام معه ؛ أبت كرامته أن يظل على هذا الموقف المهين ، فدفع الحساب ومضى وحيداً ، وهو يكاد يجن . ولزم حجرته مسهداً بالليل ضيقاً بالنهار ، ثم حاول أن يطرق باب حجرتها ليستفسر منها عن سر هذا التحول ، فلم تسمح له بالدخول . وحاول ثانية فى اليوم التالى فلم تكلف نفسها فتح الباب . وحين تطلع من نافذته يبحث عن « الببغاء » لم يجد له وجوداً ، لأنها تخلصت منه هو الآخر كما تخلصت من سميه وصاحبه . وهنا أرسل « محسن » رسالة حزينة إلى « سوزى » يخبرها فيها بآلامه وجرح كرامته ، لاكتشافه أنه لم يكن إلا لعبة تتسلى بها فى فترة فراغها وابتعاد فتاها عنها . وقد ردت « سوزى » على « محسن » بخطاب لا تنكر فيه شيئاً من حديثه . ولكنها فى الوقت نفسه تأسف ، وتتمنى أن لو لم يكن ما كان ، وتصرح بأنها تحاول محو هذين الأسبوعين من تاريخها ، وتؤكد أنها لم تكن تقصد إلى إيلام « محسن » وأنها لم تكن تتصور أن ما حدث سيجر عليه كل هذا العذاب المحزن .

ولا يجد « محسن » مفراً من ترك هذا الفندق ، والسكن بعيداً ؛ فيلجأ إلى منزل متواضع يقطن فيه صديق عجوز مريض ، كان قد تعرف به فى المطعم الفقير الذى كان يجعله لأيام العسر . وكان هذا العجوز الروسى عاملا ولكنه يحب القراءة والفكر ، حتى لقد كان ذلك سبب تعرف « محسن » به ؛ فقد لمح « محسن » فى يده كتاباً ضخماً قد أقبل عليه باهتمام وهو على مائدة الطعام ، فلفت ذلك نظره ورمق الكتاب بفضول ، وظل يتأمله حتى عرف أنه كتاب رأس المال « لكارل ماركس » ، وحين رآه العجوز على

تطلعه ذاك ، بادره « محسن » بالاعتذار عن فضوله ، فحدثه فى تلطف عن حبه للكتب ، ثم نشأت بينهما صـــداقة . وأخذ محسن يتردد على صاحبه فى مسكنه المتواضع . وذات يوم دار بينهما نقاش حول الحلول المادية التى حل بها الغرب مشكلات الإنسان الاقتصادية ، وحول الحلول الروحية التى حل بها الشرق تلك المشكلات . وأفاض « إيفانوفيتش » فى ذلك إفاضة فيها إكبار وإجلال لتلك الحلول المثالية التى لجأ إليها أنبياء الشرق ، حين أدخلوا السماء فى حساب قسمة الخيرات على البشر ، كما فيها سخرية ومقت لتلك الحلول المادية التى لجأ إليها زعماء الغرب حين حصروا القسمة فى الأرض ، التى لا يمكن عمليًّا قسمتها على الناس ، ما دام هنـــاك طمع القادرين واستغلال المستغلين ، الذين سيحرمون بالضرورة ملايين وملايين ، لن يجدوا أى نصيب فى هذه الأرض الضيقة بهؤلاء وهؤلاء .

ولهذا التقارب بين « محسن » و « إيفانوفيتش » قد أسرع صاحبنا الشرقى إلى المنزل المتواضع الذى يسكن فيه صاحبه الروسى العجوز ، وبدأ من جديد يصعد رويداً رويداً إلى مثاليته السابقة ، يستعين عليها بالقراءة وسماع الموسيقى والتقشف فى المطعم والمشرب ، الأمر الذى ألجأته إليه ضائقته التى جره إليها إسرافه السابق ، حين كان على علاقة « بسوزى » .

وعطف ذات صباح على حجرة صديقه الروسى ليطمئن عليه وقد سمع سعاله ، فوجده جالساً وأمامه التوراة والإنجيل والقرآن وراح يقرأ . وحين سأله « محسن » عن سر اهتمامه بهذه الكتب مع أنه غير مؤمن ؛ أخذ يقول له : « أريد أن أعرف كيف استطاعت هذه الكتب الثلاثة أن تعطى البشرية راحة النفس ، ثم دا حديث طويل بينهما ، أفاض فيه الروسى الشيخ فى إفلاس

حضارة الغرب ، وثراء حضارة الشرق ، وفى تهجين الأولى وتمجيد الثانية .

وحين اشتدت وطأة المرض على الرجل بعد أيام استدعى صاحبُ المنزل « محسن » لعيادته ومساعدته ، وبدأ الرجل يفيض « لمحسن » من جديد فى إفلاس الحضارة الغربية وثراء الحضارة الشرقية ، وأنها هى الخلاص الوحيد لمن يريد الخــلاص . . وحين ذكر له « محسن » أن لأوربا حضارة روحية أيضاً ، ولها فن عال يسمو بالروح إلى أعلى المستويات ؛ أجابه إيفانوفيتش : إن خير ما فى هذه الحضارة الروحية مأخوذ عن الحضارة الشرقية ، وأما ما سوى ذلك فشعوذة . . وحين ذكر له محسن علم الغرب وما له من تفوق ؛ ذكر له « إيفانوفيتش »أن العبرة بالعلم الإنسانى الذى مهده الشرق ، أما العلم التطبيقى ، فلم يقدم منه الغرب إلا كل ما هو حسى وسطحى لا غناء فيه لسعادة الإنسان الحقيقية . ثم طلب « إيفانوفيتش » من « محسن » أن يرحلا معاً إلى الشرق ، لأنه المكان الجدير بأن يعيش فيه الإنسان . ثم همّ بحمل كتبه وبيعها وتصفية حياته فى فرنسا ، ولكن «محسن» رده عن ذلك ، وهمّ أن يقول له : إن الشرق اليوم لم يعد هو الشرق الذى كان بالأمس ، فقد طغت عليه كثير من أدواء الغرب الذى يضنى بها وهو مخدوع عن نفسه ، غافل عن حقيقته . ولم يستطع « محسن » أن يقول ذلك لصاحبه ، حتى لا يفجعه فى أحلامه ، وهو يكاد يحتضر . وانتهى اللقاء برجاء من « إيفان » لصاحبه الشرقى أن يذهب وحده إلى الشرق ؛ لأنه هوقد عجز عن ذلك وفات الأوان بالنسبة إليه ، وحسبه أن يحمل صاحبه معه ذكراه إلى هذه البلاد الحبيبة . ثم قال له وداعا . . .

وهكذا جعل الكاتب كل أحداث الرواية وشخصياتها فى خدمة هذه التجربة الشخصية ونقلها إلى الآخرين . فالأسرة الفرنسية التى عاش معها

« محسن » حيناً ، يحكمها طابع المادية الغربية ، وما فرضته على الكادحين من اللهاث وراء لقمة العيش ، ومن تبديد الجهد والوقت والحنان والحياة الأسرية المستقرة الآمنة المسالمة ، من أجل إدارة المصانع وجلب الرخاء للرأسماليين ، الذين يورطون البلاد فى حروب أساسها الصراع والنهم واللاإنسانية ، التى يلقنها الكبار للصغار . ومن هنا تمثل تلك الأسرة الفاقة النفسية الغربية والتمزق الوجدانى للغرب فى صورة حية .

و « أندريه » الصديق الفرنسى يؤكد الطابع المادى ، بكل تصرفاته وأحاديثه وموقفه من الأشياء ، ويضيف إليه الالتصاق بالواقع والميل إلى مسلك المباشرة فى التعامل مع الحياة . فحين يرى « محسن » جلالا ورهبة للكنيسة ، يرى هو أن الكنيسة ليس لها شىء من ذلك ، والذاهب إليها كالذاهب إلى مقهى . وحين يحدثه « محسن » عن فتاة حديثاً مثالياً روحياً خيالياً ، يسخر من ذلك كله ولا يرى فى الفتاة إلا جسداً ومتعة وحساً . وحين يلجأ « محسن » فى حب « سوزى » إلى التأمل من بعيد والاستمتاع بالروح ، واللقاء فى الخيال ؛ يضحك منه « أندريه » ويرسم له الخطط التى تجعله يظفر بها ، جسداً عارياً من أردية المثالية ، هابطاً من سماء الخيال ، مجرداً من روح الحور ، التى كان يحسها « محسن » من قبل . ومن هنا يمثل «أندريه» المادية الغربية أيضاً بما تفرضه من التصاق باللذة الحسية ، وارتباط بالمتعة الجسدية ، وسعى وراء هذه وتلك سعياً حيوانياً مباشراً لا أثر للخيال ولا للعاطفة ولا للإنسانية فيه .

و « سوزى » الحبيبة المؤقتة ، تؤكد كل ما مضى ، وتزيد عليه الأنانية البالغة ، التى تجعلها لا تسعى إلا لما فيه منفعتها وحدها ، ولا تهتم إلا بلذتها فقط ؛ فهى تتجاوب مع « محسن » لترضى به نزواتها وجسدها ومعدتها ،

ولتملأ به فراغ حياتها فى الفترة التى كانت فيها على خصام مع عشيقها الحقيقى « هنرى » ، حتى إذا ما عاد والتقى بها ورمقها بنظرته العاتبة ، لم تستطع أن تنى « لمحسن » أو تجامله حتى بإتمام الجلسة معه ، ولم تتورع عن إهانته بالصمت عن حديثه ، والانصراف عن وجوده ، لدرجة أنها لم تسمح له بعد ذلك بمجرد الاستفسار ، بل لم ترد على طرقاته لبابها ، وهى التى كانت بين أحضانه بالأمس . وبهذا مثلت « سوزى » أنانية الحضارة الغربية وتحجر قلبها وعدم رعايتها لأية قيمة غير قيمة المصلحة الذاتية ، التى يرتكب فى سبيلها أى شىء .

أما « إيفانوفيتش » فهو يمثل – أو يمثل حديثه – المثالية الشرقية والروحية الشرقية بما فيها من صفاء وسماحة وسمو . وقد قال المؤلف على لسانه – ومن خلال الحوار معه – كل ما وصلت إليه تجربته فى أمر الحضارتين الغربية والشرقية ، حين تتقابلان فى ثغر أمام عين إنسان حساس متأمل منصف واع . ومن هنا نرى أن شخصيات الرواية تمثل معانى مجردة ، أو تجسم أفكاراً وقيماً أراد المؤلف أن يعرضها فى تقابل وتقارن من خلال عمل روائى . « فمحسن » فيه روحية الشرق وتخياه وإخلاصه وسموه . والأسرة الفرنسية فيها من الغرب لهاثه وتمزقه . و« أندريه » فيه منه ماديته وواقعيته . و« سوزى » فيها منه أنانيته وتحجر قلبه .

وواضح أن استخدام القالب الروائى فى تقديم تجربة شخصية ، قد فرض الاهتمام بشرح هذه التجربة وتجسيمها ومحاولة الإقناع بها . وهذا قد جعلها فى المحل الأول ، وجعل العناصر الروائية فى المحل الثانى . ومن هنا نرى قلة الأحداث ، وكثرة الوصف ، كما نجد كذلك ضآلة الشخصيات ووفرة الحديث ؛ حتى لنرى الكلام يطول على لسان بعض الشخصيات طولا يقرب

من الخطب المبسوطة . ومن ذلك ما جاء على لسان « إيفان » وهو يحدث « محسن » عن الشرق وحضارته الروحية المسعدة ، وعن الغرب وحضارته المادية المضنية[1] . الأمر الذى يخالف ما عرف به الحكيم من سرعة الحوار وحيويته وبعده عن الإسراف والخطابية .

ثم نرى اتضاح شخصية الكاتب وبروز آرائه ، وطغيان هذه وتلك على جو الرواية وشخصياتها ، بحيث نكاد نحس أنه قد تقمص بعض الشخصيات وراح يتكلم ، أو جعلها تتكلم نيابة عنه وتفصح عن آرائه بدلا منه[2] . فما نظن أن « إيفان » هذا الروسى . إلا الكاتب نفسه ، قد جعله الحكيم روسيًّا وعاملا وعجوزاً ، ليجرى على لسانه ما أجرى من أحاديث عن مجد الحضارة الشرقية وفساد الحضارة الغربية ، ليكون هذا الحديث أوقع فى النفس وأقرب إلى التصديق. مما لو جرى على لسان « محسن » الذى ليس إلا المؤلف . وبالإضافة إلى ذلك نرى بعض الشخصيات الثانوية ليس لها صفة الاستمرار . ونرى البعض الآخر شاحب اللون مسطح القسمات . « فأندريه » قد جاء به المؤلف لمجرد أن يحقق المقابلة أو المفارقة بين شاب شرقى وآخر غربى ، فدوره فى الرواية ضئيل واستمراره غير محقق ، ونهايته مجهولة ، حتى لقد اختفى بعد أن كانت القطيعة بين « محسن » ، و « سوزى » ، وكأن دوره كان مقصوراً على إغراء البطل بصاحبته وإنجاح اللقاء بينهما ، فلما تم هذا اللقاء لم يعثر له على وجود . وكان ينتظر أن يبقى على الأقل إلى أن يلجأ إليه « محسن » فى أزمته حين قاطعته « سوزى » . وكذلك « سوزى » ليس لها كيان خاص ولا معالم مميزة ، وشأنها شأن آلاف غيرها يمكن أن

---

(١) انظر : « عصفور من الشرق » الفصل الثامن ثم التاسع عشر والعشرين .

(٢) انظر : الرواية العربية للدكتور بدر ص ٢٩٦ .

تكون كل واحدة منهن « سوزى » العاملة فى أحد المسارح ، أو أية فتاة أخرى عاملة أو غير عاملة ؛ فهى فى الرواية ليست إلا فتاة غربية أنانية أراد الكاتب أن يجسم بها أنانية الحضارة الغربية .

وأخيراً يلاحظ أن بعض مواقف الرواية فيها افتعال واضح . والسبب هو تسخير الكاتب كل شىء لتجسيم تجربتـــه الشخصية ، ومحاولته أن يقدم بعض أطراف هذه التجربة ، وما انتهى إليه من رأى عن طريق أشخاص آخرين ، كما يقضى قالب الرواية . ومن تلك المواقف المفتعلة ، ما كان من « إيڤان » وقد بسط أمامه الكتب السماوية الثلاثة : القرآن والإنجيل والتوراة ، وراح يقرأ ليهتدى إلى سر هذه الحضارة الشرقية المتفوقة . فمن غير المعقول أن يهتم عامل روسى ملحد بالقراءة فى الكتب السماوية الثلاثة ، وشأنه أنه مشغول بالسعى وراء لقمة العيش . وإذا كان لا بد من القراءة فنى بعض الصحف الخاصة بقضايا العمال ، أو حتى فى كتاب « ماركس » . أما القراءة فى القرآن والتوراة والإنجيل ، فشىء ليس مما يتفق مع الشخصية . . والمؤكد أن الذى قرأ هو توفيق الحكيم ، وهو أيضاً الذى اهتدى إلى الأفكار الواردة فى الرواية ، وإلى الخواطر المسجلة فيها على لسان « إيڤان » .

على أن الكاتب كان موفقاً جداً فى اختيار شخصية روسى ليكون المدافع عن حضارة الشرق الروحية ، فهو أولا رجل شأنه أن يكون مادى النزعة ، فدفاعه عن النزعة الروحية يأتى ذا قيمة كبيرة ؛ لأن الفضل ما شهدت به الأعداء . وهو ثانياً ليس شرقياً مطلقاً ولا غربياً مطلقاً ، ومن هنا يمكن أن يكون وجدانه منطقة حياد ، تلتقى فيها انعكاسات الحضارتين ، وتهضمان بوعى ، ويُعبر عنهما بإنصاف . ولو كان فرنسيا أو إنجليزيا مثلا

لأمكن اتهامه بأنه غير عليم بحضارة الشرق ، لأنه بعيد عنها كل البعد ولو كان هنديًّا أو صينيًّا ، لأمكن اتهامه كذلك ، بأنه جاهل بحضارة الغرب . أما الروسى ، فهو الذى يمكن أن يقال إنه غربى شرقى ، فهو غير بعيد عن هذه وتلك ، ولذا فحكمه يكون أقرب إلى صواب المجرب ودقة العارف . . ولو أن المؤلف اختار لهذا الروسى عملا فكريًّا أرقى من مجرد عامل ، كأن جعله صحفيًّا أو فناناً أو أستاذ جامعة مثلا ، لكان توفيقه لا يحد .

ثم كان المؤلف موفقاً كذلك فى رسم الشخصية وتقديمها إلينـــا من خلال أعمالها وأقوالها ومواقفها ، ولم يلجأ إلى ما لجأ إليه روائيون آخرون من تقديم الشخصيات بطريقة إجمالية سردية مباشرة . فلكى نعرف أن « محسن » مثلا كان فتى مولعاً بالفنون ، يصوره لنا فى أول الرواية وقد وقف أمام تمثال فى باريس ، والمطر ينهمر فوقه وهو لا يكاد يدرى . ولكى نعرف أنه كان عميق الشعور الدينى يقدمه لنا — وقد تورط فى تشييع جنازة — وكله إجلال لجو الكنيســـة الذى يذكره بجو المسجد ، ويعيد إليه أيامه فى رحاب السيدة زينب . ولكى نعرف أنه خيالى يقدمه لنا وقد قنع من حبه بالجلوس فى مقهى أمام المسرح الذى تعمل فيه فاتنته ، حيث يلتقى بها فى خيالاته ويعانق حسنها بأحلامه ، ويقول لصاحبه « أندريه » : « أراها فى شباكها تشرف على الناس بعينين من فيروز ، وهم يمرون أمامها الواحد تلو الآخر من كل جنس ومن كل طبقة ، منهم الفقير مثلى ، وفيهم الموسر مثل ملك من الملوك . نعم يمر بين يديها كل يوم هذا الموكب ، وهى تبتسم من شباكها بين آن

وآن دون أن يعرف أحد سر قلبها[1] » .

كذلك كان الكاتب موفقاً غاية التوفيق فى عرض أفكاره عن الحضارتين ، وفى دفاعه المنصف عن الحضارة الشرقية ، وفى إنصافه فى الوقت نفسه لبعض جوانب الحضارة الغربية ، ثم فى عدم الانسياق فى التمجيد لحضارة الشرق بما يشمل الشرق اليوم . وذلك حيث استهجن انحراف الشرق فى حاضره ، انحرافاً جعل أبناءه فى محاكاتهم غير الواعية للغرب ، أشبه بقردة اختطفت ملابس سائحين من بلاد شتى ، ثم قفزت على الأشجار تحاول أن ترتدى هذه الأزياء المضحكة[2] !!

هذا وقد جعل المؤلف لغة الرواية كلها هى الفصحى ، حتى فى الحوار ، الذى بعض متحدثيه ليس شأنهم أن ينطقوا بالحديث الفصيح . وهذه هى الأخرى نقطة توفيق ، لأن الشخصيات كلها شأنها أن تتكلم بالفرنسية ، واللغة الفصحى هى وحدها التى تستطيع أن تنقل المعانى والدلالات التى تجرى بين تلك الشخصيات بالفرنسية . ولم يكن من المستطاع أن يجرى حديث بعض الشخصيات البسيطة بالعامية ؛ لأن للعامية ظلالا محلية شعبية ، تشد تلك الشخصيات من مجالها الأجنبى الفرنسى إلى المجال المصرى المحلى ، الأمر الذى لا يكون مع اللغة الفصحى ؛ حيث إنها لا تحمل تلك الظلال المحلية الشعبية ، وليست إلا أدوات لنقل الأفكار والدلالات ، حتى ليصح إجراؤها على لسان الشخصيات الأجنبية فى مجال الأعمال المترجمة والأعمال المؤلفة على السواء ، على شرط أن تتناسب مع مستوى الشخصيات ، وأن تبعد قبل كل شىء عن التفاصح والتقعر والبداوة التى تشدها إلى الجو الصحراوى أو العربى القح . وهـــذا ما حققه

---

(١) انظر : « عصفور من الشرق » ص ٤٦ .

(٢) انظر : « عصفور من الشرق » ص ٢٢٩ .

المؤلف بلغته البسيطة المناسبة لمستوى الشخصيات فى أغلب الأحايين.

وهذه فقرات من « عصفور من الشرق » لعلها تصور بعض خصائص هذه الرواية التى مضى عنها الحديث . والفقرات من ثلاثة لقاءات بين محسن وصديقة الروسى ، وقد جاء فى اللقاء الأول ما يلى :

« ولمح محسن بعض المرارة فى كلام الرجل فقال له فى سذاجة :

— كيف ذلك ؟ إن الروسيا هى جنة الفقراء .

فأجابه الرجل كالمخاطب لنفسه :

— أتظن ؟ إن جنة الفقراء لن تكون على هذه الأرض .. أنت أيضاً ممن يعتقدون فى هذه الخرافة : جنة الفقراء ! . إنى فكرت فى أمرها كثيراً ، ومن ذا الذى لم يفكر فيها ؟ تلك مشكلة الدنيا التى لم تحل : « وجود أغنياء ، وفقراء ، وسعداءوتعساء على هذه الأرض » . من أجل هذه المشكلة وحدها ظهرت الرسل والأنبياء !

— يا مسيو إيفان . لست أرى رأيك فى أن المشكلة لم تحل ! إن الأنبياء قد جاءوا من السماء بخير الحلول .

فتفكر الرجل قليلا ثم قال كالمخاطب لنفسه :

— أنبياؤكم أنتم.. نعم هذا من الجائز ... إن الشرق قد حل المعضلة يوماً ما . هذا لا ريب فيه . إن أنبياء الشرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض . وأن ليس فى مقدورهم تقسيم مملكة الأرض بين الأغنياء والفقراء . فأدخلوا فى القسمة « مملكة السماء » . وجعلوا أساس التوزيع بين الناس « الأرض والسماء » معاً . فمن حرم الحظ فى جنة الأرض ، فحقه محفوظ فى جنة السماء . هذا جميل ، ولو استمرت هذه المبادئ وبقيت هذه العقائد حتى اليوم ، لما غلى العالم كله فى هذا الأتون المضطرم ..ولكن « الغرب »

أراد هو أيضاً أن يكون له أنبياؤه الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد ، وكان هذا الضوء منبعثاً هذه المرة من باطن الأرض لا آتياً من أعالى السماء ، هو ضوء العلم الحديث . فجاء نبينا « كارل ماركس » ومعه إنجيله الأرضى « رأس المال »، وأراد أن يحقق العدل على هذه الأرض، فقسم « الأرض » وحدها بين الناس، ونسى « السماء » . فماذا حدث ؟ حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعض ، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتاً على هـــذه « الأرض » ! ! .

وتأمل محسن قليلا هذا الكلام . ثم قال كالمخاطب لنفسه :

— كمن يلقى تفاحة بين أطفال يتلمظون !

— لقد ألقى قنبلة « المادية والبغضاء واللهفة والعجلة » بين الناس يوم أفهم الناس أن ليس هناك غير « الأرض » ، يوم أخرج السماء من الحساب ، لأن علم الاقتصاد الحديث لا يعرف السماء . أما أنبياء الشرق فقد ألقوا زهرة « الصبر والأمل » فى النفوس ، يوم قالوا للناس : لا تتهالكوا على الأرض ، ليست الأرض كل شىء . إن هنالك شيئاً آخر غير الأرض يدخل فى التوزيع . . آه إن أنبياء الشرق هم العباقرة حقاً[1] »

ثم جاء فى اللقاء الثانى هـــذا الحوار بين الروسى وصاحبه الشرقى ، حيث قال الأول :

« — أريد أن أعرف كيف استطاعت هذه الكتب الثلاثة أن تعطى البشرية راحة النفس وأن تغمرها فى ذلك الاطمئنان ! نعم إنى لا أومن بشىء ، وإنى أرى أحياناً الموت دانياً منى وفى يده « خرقة » ليمحونى كما يمحى رقم كـتب بالطباشير فوق لوحة سوداء ! فأحتقر نفسى وأزدرى كل حياة إنسانية .

---

(١) انظر : « عصفور من الشرق » ص ٨٨ — ٩١ .

آه ما أسعد أولئك المؤمنين الذين يرون الموت مرحلة إلى حياة أخرى مجيدة جميلة ؛ إنهم لا شك ينظرون إلى الموت كأنه عربة « بولمان » فى قطار سريع يذهب بهم إلى نزهة « آخر الأسبوع » ... إن مثل هؤلاء لا يمكن أن يروا الحياة الإنسانية إلا أنها شىء عظيم ، لأنها تشغل الكون دائماً ، طول الخلود ، إنهم لا يستطيعون أن يزدروا أنفسهم هؤلاء الناس !

— ولماذا لا تؤمن أنت أيضاً بالحياة الأخرى يا مسيو إيفان ؟ ..

— آه .. لقد فسدت فى رأسى كل تلك الصور الجميلة للحياة الأخرى ، كما تفسد زجاجات الصور الفوتوغرافية عندما ينفذ الضوء إلى حجرتها السوداء . لست أدرى سبباً لذلك . يخيل إلى أنها الحضارة الأوربية الحديثة ، التى لا تسمح للناس أن يعيشوا إلا فى عالم واحد . إن سر عظمة الحضارات القديمة أنها جعلت الناس يعيشون فى عالمين . . . ولكن آسيا وأفريقيا ارتبطتا بالزواج فى طور من أطوار التاريخ وأنتجا مولوداً جديداً : هذه الفتاة الشقراء التى تسمى « أوربا » جميلة رشيقة ذكية ، لكنها خفيفة أنانية لا يعنيها إلا نفسها واستعبادها غيرها . .

وهنا قاطعه محسن قائلا كالمخاطب نفسه :

— نعم « أنانية » لا تعرف غير حياة الواقع ولا يهمها شقاء الغير ، ولا تحب الحياة إلا فى . . . الحياة .

فمضى الروسى يقول دون أن يفهم ما جال فى خاطر الفتى :

— نعم ، نعم . هى كذلك حقيقة . إن هذه الفتاة ترى المجد كله فى شىء واحد : أن تضع الأصفاد فى أرجل البشر . وبدأت أول ما بدأت بأبويها : أفريقيا وآسيا ، أنكرتهما وحبستهما ، وانطلقت فى الحياة لا يحدها حد ولا يقوم لها شىء . إلى أن انتهى بها المطاف فى بيت من بيوت الليل تديره ،

وتشاهد فيه شجار السكارى يحطمون الكراسي والكئوس . . . إنى أخشى أن تكون أوربا موشكة على دفع الإنسانية إلى هوة ... ويخيل إلى أن مدنيتها الخلابة ليست إلا بهرجاً ، وأن علمها الحديث كله ، وهو وحده الذى تتيه به على البشرية فى مختلف تاريخها ، ليس من حيث القيمة العملية غير « لعب » من صفيح وزجاج ومعدن ، قدمت للناس بعض الراحة فى أمور معاشهم ، ولكنها أخرت البشرية وسلبتها طبيعتها الحقيقية وشاعريتها . . وصفاء روحها . . .[1] »

ثم قال محسن لصاحبه فى اللقاء الثالث :

— أرى أنك تقسو فى الحكم على الغرب يامسيو إيفان ، مهما يكن من أمر ، فإن أوربا قد وصلت بالعلم البشرى إلى قمم لم يصل إليها .

فلفظ الرجل ضحكة سخرية :

— من قال لك ذلك؟ ما هو العلم أيها الفتى ؟ إن العلم « علمان » : العلم « الظاهر » والعلم « الخفى » وإن أوربا حتى اليوم طفلة تعبث تحت أقدام « العلم الخفى » الذى كانت حضارات إفريقيا وآسيا قد وصلت به حقيقة إلى قمم . أما العلم « الظاهر » وحده فهو كل ميدانها . إلا أن طاقة الآلة المفكرة محدودة ، وأن كل وسائل العلم الظاهرة هى أعضاؤنا وحواسنا الظاهرة ، وتلك ليس لها من الدقة ما يقتنص غير الظواهر التافهة من ظواهر الطبيعة والكون ، مهما عاونتها الآلات والعدسات . . .

كل هذا العلم الحديث الذى يبهرك ليس حقيقة غير « طريقة » و « أسلوب » . . . نعم إن الجديد حقاً فى العلم الأوربى هو « أساوب » التفكير المنتظم « وطرائق » البحث العقلى المرتب . أما أكثر من ذلك فلا .

(١) انظر : « عصفور من الشرق » ص ١٩٨ — ٢٠٥ .

وأما أن تسمى مجرد استكشاف بعض خواص الطبيعة بحواسنا وصولا إلى قمم المعرفة البشرية ، فتلك هى السخرية الكبرى . إن قمم المعرفة البشرية هى مجاهل ذلك « العلم الخفى » الذى لم يدخل قط عقل أوربا . لأن وسائلها كما قلت لك لا تهيئها إلا لفهم مظاهر الحياة السطحية . ولا أقسو عليها إذا استعملت كلمة « السطحية » لأنها هى الحقيقة . إن عين الأوربى لا تقع دائماً إلا على سطح الأشياء ، ككل عين . إنها مدنية لا تدرك ولا تعترف إلا بما يقع تحت لمسها وبصرها ومنطق عقلها ، ولا تقوم إلا على المحسوس ، وإنى أصر على أن هذه المدنية الكبيرة إن هى إلا « مدنية ناقصة » . . . دعنى أيها الشاب سنذهب إلى الشرق ، أريد أن أرى جبل الزيتون وأن أشرب من ماء النيل وماء الفرات وماء زمزم ...

ومرت فى رأى « محسن » خواطر ، وبدت له صور من الشرق اليوم ، فرفع رأسه وقال لصاحبه الروسى :

— ألم تر الشرق قط من قبل ؟

— لم أره قط إلا فى أحلامى ... ولكنى لن أموت قبل أن أراه ...

فأطرق « محسن » مرة أخرى وهم أخيراً أن يرفع رأسه ليقول « لإيفان » :

— مهلا ، أيها الصديق ! إن ذلك المنبع الذى تريد أن تراه ، وتلك الأنهار التى تريد أن تشرب منها ، قد تسممت كلها . فإن الزهد قد ذهب كذلك من الشرق ، وإن رجال الدين. هناك يعرف بعضهم اليوم كذلك اقتناء السيارات وقبض المرتبات وتورد الوجنات من النعم والمتع . وإن ثياب الشرق الجميلة النبيلة هى اليوم خليط عجيب من الثياب الأوربية ، يثير منظره الضحك ، كما يثير منظر قردة اختطفت ملابس سائحين من مختلفى الأجناس وصعدت بها فوق شجرة ترتديها وتقلد حركات أصحابها .

لم يجرؤ « محسن » أن يقول مثل هذا الكلام لصاحبه الروسى ، فقد أدرك أن هذا الرجل الذى لم يستطع شىء فى الغرب أن يشفى نفسه القلقة الحائرة ، قد وضع كل أمله فى الشرق . وقد وضع للشرق فى رأسه صورة هى كل أمله الباقى ... ورفع الفتى رأسه أخيراً ليرى ماذا يصنع صاحبه ، فألفاه ملقى على ظهر الصندوق ورأسه إلى الحائط ... فأخذه روع لمرآه وأسرع إليه :

ــ ماذا بك يامسيو « إيفان » ؟ ماذا بك ؟

فقال الرجل فى صوت كالحشرجة :

ــ فات الأوان !

ــ أى أوان !

ــ اذهب أنت وحدك . . . إلى . . . هناك . . .

ــ أأستدعى لك الطبيب ، يامسيو إيفان ؟ أأطلب لك . . . ؟

ــ لا . . . لا تفعل شيئاً . . إنى . . أعرف نفسى . .

ومال رأسه وانطفأ النور الباقى من عينه ، لكنه تحامل وقال فى صوت لا يكاد يسمع :

ــ اذهب أنت ياصديقى . . . إلى هناك . . . إلى النبع . . . واحمل ذكراى وحدها معك . . وداعاً . . . [1] » .

(د) « نداء المجهول » لمحمود تيمور :

وهذه الرواية هى الأخرى رواية تجربة شخصية للمؤلف [2] ، محورها شوق النفس إلى المجهول . وتطلعها إلى الخبىء . ومعاناتها فى سبيل الكشف ألواناً من المعاناة ، ثم خيبة أملها آخر الأمر ، حين ينكشف المجهول ويتعرى الخبىء . وقد

---

(١) انظر : « عصفور من الشرق » ص ٢٢٤ ــ ٢٣٣ .

(٢) ظهرت سنة ١٩٣٩ .

مر المؤلف بهذه التجربة[1] أثناء رحلة له فى الصحراء ، وبين الجبال الوعرة والمسالك العسيرة والطبيعة القاسية . وكانت الرحلة لاكتشاف قصر قديم مهجور ، كثرت حوله الروايات والأساطير . ثم قدم المؤلف هذه التجربة فى إطار روائى، تتخذ هذه التجربة مكان المحور الرئيسى له ، وإن كان هناك محور آخر هو قصة حب تأتى فى المكان الثانى من الرواية .

فقد تعرف الراوى على سيدة إنجليزية خلال مقامه بفندق بلبنان ، أثناء زيارته لها فى صيف بعض السنوات ، وقام بينهما استلطاف جذب اهتمامه إلى اهتمامها . وكانت « مس إيفانس » هذه محبة للآثار مفتونة بالشرق ، لها روح صافية هائمة شبه متصوفة ، تسخط على الماديات وتنفر من المجتمع . وكانت إلى ذلك كله صاحبة تجربة غرامية فاشلة . وقد عرف الراوى من صديقته ، أنها مهتمة بكشف قصر مهجور عجيب ، يقع فى الصحراء ، ويقال عنه الكثير من الحكايات التى تصـــل إلى حد الأساطير . وحين رأى الراوى عزم « مس إيفانس » على القيام برحلة فى الصحراء لكشف هذا القصر ، عرض عليها أن يشاركها تلك الرحلة منجذباً هو الآخر بنداء المجهول ، ومندفعاً بالرغبة فى كشف الخبىء ، وإن لم يخل شعوره من حب مصاحبة السيدة الجميلة البسيطة ، الصافية الروح ، الشرقية النزعة .. وانضم إلى الاثنين « الشيخ عاد » صاحب الفندق ، وهو رجل ثرى مثقف مجرب شهم ، له علم لا بأس به بالتاريخ العربى والأماكن المتصلة به ، كما له خبرة بالطب البسيط القائم على الأعشاب والمعتمد على الممارسة ، وفيه إلى ذلك قوة بنية وشجاعة قلب .

وفى صباح يوم — اتفقوا عليه — خرجوا إلى الصحراء فى شكل قافلة صغيرة ،

---

(١) صرح المؤلف بأنه عاش تجربة تلك الرواية واتصل بأحداث قصتها الرئيسية .. وقد جاء ذلك فى مقالله بجريدة الأخبار ، نشر فى عدد ١٤/١/١٩٦٨ .

يحمل زادها وعُددها بغلان قويان ، ويقوم على خدمتها دليل قوى ساذج اسمه « مجاعص » .

واستمر سيرهم عدة أيام فى الصحراء ، اجتازوا فيها الكثير من العقبات التى كانت تذللها الرغبة فى كشف المجهول ، ووقعوا فى عديد من الأزمات التى كان يذللها العزم على كشف الخبىء ، حتى وصلوا آخر الأمر إلى القصر ، وبذلوا جهداً ضخماً وحيلا كثيرة حتى عرفوا مدخله . وحين دخلوه ، وجدوا أنفسهم يدلفون فى ممر مظلم ، يفضى بهم إلى الانحدار فى شبكة ، ثم السقوط على الأرض ، حيث يفاجئهم منها كائن شبه متوحش بسهم تطيش ، وتكاد تصيب منهم مقتلا ، لولا أن يبادر أحدهم الرامى بطلقة رصاص تصيبه بجرح . وسرعان ما تبينوا أن الجريح إنسان معتزل فى هذا القصر ، وأنه معذور فى مقاومته لمن يقتحم عليه حصنه ؛ فما لبثوا أن عنوا به وضمدوا جراحه ووسدوه ليستريح . أما هو فقد اطمأن إليهم ، وقامت بينه وبينهم مودة ، وبخاصة مع السيدة الإنجليزية التى كانت تظهر عليه حدباً وتوجه إليه اهتماماً يثير غيرة الراوى فى أكثر الأحايين . .

وبدأ الجريح المستوحش ، يقص قصته لنزلاء قصره ، فحكى لهم أنه حفيد « الشيخ الصافى » بانى القصر ، الذى كان رئيساً من رؤساء العشائر ، والذى كانت له أيام مشهورة إبان العصر التركى ، والذى كان قد أعد هذا القصر ، ليكون حصناً يلجأ إليه إذا مادفعته الظروف إلى ذلك . وقص عليهم « يوسف الصافى » — وهذا اسمه — أنه كان قد أحب فتاة اسمها « صفاء » حباً مبرحاً ، وطلب زواجها من أهلها فرفضوا ، فقرر — بدافع حبه العارم ، وعدم تحمله أن تكون لغيره — أن يقتلها ثم يقتل نفسه . وقد قتلها بالفعل ، ولكنه عجز عن قتل نفسه ، وفر إلى الصحراء كالمجنون ، وما زال يخبط فى القفار حتى أسلمته إلى قصر جده الذى كان قد أعده لنفسه كالحصن المنيع ، فلجأ إليه

الحفيد ، وظل به نحو ربع قرن فى هذه العزلة . كما ظل على هيامه « بصفاء » ووفائه لذكراها .

وبعد أيام قليلة من كشف هذا القصر ، والتعرف على أهم أجزائه وممراته وسراديبه ، وبعد موت الدليل « مجاعص » الذى سقط فى بعض المهاوى السحيقة فى هذا القصر العجيب ، وبذل الشيخ عاد جهداً كبيراً فى إخراج جثته ودفنها فى أرض القصر ، وبعد معرفة قصة القصر وصاحبه وحفيده وحكايته ؛ بدأ القوم يستشعرون الملل والسأم والضيق من هذا السجن الذى ألقوا بأنفسهم فيه ، وأخذوا يحسون الحنين إلى الطلاقة والحرية والعودة إلى حياة المجتمع المتفاعلة النابضة الجياشة . فقرروا مغادرة القصر . وتركوه مودّعين من حبيسه « يوسف الصافى » ومضوا فى طريق العودة . وبعد ثلاثة أيام من مسيرتهم عائدين ، وبعد هدأة لجأوا إليها ليستريحوا ذات ليلة ، استيقظوا فى الصباح فلم يجدوا « مس إيفانس » ، ثم أيقنوا أنها عادت إلى القصر لتعيش مع ساكنه العاشق القديم ، ورجل العزلة الذى وافق طبعه طبعها وشابهت تجربته تجربتها ، ولاءمت حياته اتجاهها .

ويلاحظ أن القصة ذات محورين ، المحور الرئيسى هو هذه التجربة الشخصية للمؤلف التى ترتكز على فكرة الشوق إلى المجهول والجهد فى سبيل كشفه ثم النفرة منه والضيق به بعد هذا الكشف[1] . وأما المحور الثانوى ، فهو قصة حب « يوسف الصافى » وقتله لحبيبته ، وسجنه لنفسه فى القصر العجيب[2] . وقد أجاد المؤلف عرض القصة الرئيسية ، ومنحها القدرة على

---

(١) وهذه التجربة هى التى عاشها المؤلف حقيقة واتصل بأحداثها كما ذكر فى المصدر السابق .

(٢) وهذه الحكاية قد نسجها خيال المؤلف معتمداً — كما ذكر فى المصدر السابق — على خبر نشر فى الصحف ، مؤداه أن عاشقاً قتل حبيبته ، وحاول قتل نفسه ، ولكنه عجز .

نقل تجربته ، والتعبير عما يريد أن يقول ، وبخاصة فى الأجزاء التى ترسم الصعوبات التى صادفها الباحثون عن القصر المجهول ، وفى الأجزاء التى عرضت لوصف مللهم وضيقهم بهذا القصر بعد أن اهتدوا إليه ، وعودتهم من كشفهم فاترين بل خاسرين غير رابحين .

وقد كان من الممكن أن يكتفى المؤلف بإيراد هذه القصة أو منحها مزيداً من التفاصيل الدالة الفنية ، التى تزيد أبعادها وتعمقها وتمنحها نماء أكثر. ولكنه بدلا من ذلك قد ولد منها قصة ثانية ليس لها دور كبير فى خدمة القصة الرئيسية ، بل تكاد الصلة بينهما تكون منقطعة . فعلى حين جاءت القصة الرئيسية فى جملتها قصة واقعية عادية الأشخاص ، طبيعية الحوادث نامية المسار ، جيدة الهدف ؛ جاءت القصة الثانوية أقرب إلى القصص « الرومنسية » ، المليئة بالغرائب والأحداث غير المبررة[1] . فليس من واقع الحياة — على الأقل فى عصورنا الحديثة — أن يهرب قاتل ويلجأ إلى قصر له ليختبئ فيه دون أن تناله يد العدالة ، مهما كان هذا القصر بعيداً ومحصناً ومخوفاً . وليس من واقع الحياة أن يظل إنسان وحيداً تماماً نحو ربع قرن ، منقطعاً كل الانقطاع عن الحياة والأحياء ، دون أن يصاب بأدواء عضوية وعقلية يكون أقلها الخرس أو الجنون ؛ فهو فى هذه العزلة — لو صحت — إنسان معطل الحواس الاجتماعية ، كالنطق الذى يحتاج أبداً إلى من يوجه إليهم الحديث ، وكالتفكير الذى تفرضه المشكلات وتذكيه الحاجة ويحييه التعامل مع الحياة ؛ كما يخمده الركود ويشله الانقطاع ويقتله الجمود ، الذى أراد المؤلف أن يعيش فيه هذا السجين[2] .

---

(١) يرى الدكتور محمد مندور أن الرواية برمتها واقعية ، بل يصرح بأنها نموذج دقيق للأدب الواقعى . انظر : « فى الميزان الجديد » ص ٢٥ وما بعدها .

(٢) حاول المؤلف أن يدافع عن هذه الملاحظة ، فذكر أن فن القص لا يلتزم الواقع تماماً وإنما يمتزج فيه الخيال بهذا الواقع (عدد الأخبار الصادر فى ٦٨/١/١٤) ... غير أن أصول =

ويلاحظ على الرواية — إلى مامضى — بعدها عن البيئة المحلية ، وامتزاجها ببعض خصائص روايات التسلية ؛ حيث جعل المؤلف مسرحها رحلة فى لبنان ؛ ثم حف هذه الرحلة بكثير من إثارة الفضول . وتحريك الفزع وتدبير المفاجآت ؛ من مثل ما وصف به القصر وما أحاطه من أهوال . ومن مثل ما حدث للقادمين على القصر حين ولجوه . وبدأوا يكشفون أسراره ويتعرفون على ساكنه[1] .

وفى الرواية بعد ذلك عدم تبرير كاف لتصرفات بعض الأبطال ؛ « فمس إيفانس » مثلا نراها — وهى فى القصر — أول من ضاق بامتداد الإقامة فيه . حتى تقول فى اهتياج ونظراتها تنطق بعزم وطيد . على حد تعبير المؤلف : « أصبحت لا أطيق المكث أكثر مما مكثت .. إن مهمتنا قد انتهت . . . ألم نكتشف القصر ونعرف سره الخفى ، فلأى غرض نبقى بعد ؟ إن هذه الأسوار العالية ترهق أعصابى بمنظرها الموحش . . . أشعر بضيق شديد[2] » . وحتى تقول بعد أن غادرت القصر ، وعيونها تلتمع بشعاع حائر مضطرب . كما يصفها المؤلف : « ما أتفه الحياة يقضيها الإنسان فى عزلة نائية ! لا أدرى كيف تحتمل أعصاب المرء هذا السجن القاسى[3] ؟ » . ثم تقول فى حماسة : « إنى أسمى هذه العزلة مرضاً اجتماعياً ... لكل امرىء فى الحياة رسالة يجب أن يؤديها لبنى جنسه[4] » . فهذا من شأنه أن يقنعنا بنفرة هذه السيدة من حياة العزلة والبعد عن المجتمع على النحو الذى عليه « يوسف الصافى » سجين القصر . .

= الرواية الفنية ترفض هذا الدفاع ، فهى لا تزال ترفض أن يصل الخيال فى الرواية إلى حد الإغراب والإدهاش ومخالفة الواقع ، والبعد عن المنطق المبرر ، وقد كان مثل ذلك مباحاً فى القصص الخرافية والخيالية وقصص المغامرات وما إليها مما يسمى « رومانس » .

(١) انظر : « نداء المجهول » ص ٧٢ وما بعدها .

(٢) انظر : « نداء المجهول » ص ١٢٥ .

(٣) نداء المجهول ص ١٢٨ .

(٤) المصدر السابق ص ١٢٩ .

ولكننا بعد ذلك كله نراها تعود إلى القصر ، لتعيش حياة العزلة والوحشة والانقطاع عن المجتمع ، الذى فندته من قبل ، بل سخطت عليه وثارت ضده .

حقيقة أن المؤلف قدمها لنا شرقية النزعة ، هائمة بعالم الروح ، كارهة لطغيان المادة ؛ لكنها كانت دائماً شخصية قوية سوية معقولة .

وهذه النزعة الشرقية فيها ، وذلك الهيام الروحى منها ، وذاك الميل إلى العزلة المسيطر عليها ؛ لا يمكن أن تبرر مسلكها هذا ، الذى يجعلها إنسانة أشبه بمن ينتحرون فى حالة من حالات الجنون . وقد كان من الممكن أن تلجأ هذه السيدة إلى بعض الأديرة ، لو أنها آثرت العزلة المتبتلة والصوفية المشرقة ، فلها من تقاليد جنسها ودينها ما يتيح لها هذا[1] . وحتى تعلقها « بيوسف الصافى » وتجاوبها لتعلقه بها ومناداته لها — ساعات ذهوله — باسم « صفاء » ؛ ليس مما يبرر لجوءها إلى سجن نفسها معه ، وهو فى حالته القريبة من الوحشية ، وفى حياته الشبيهة بالموت ، وعالمه المماثل لعالم أهل الكهف ! ! .

وأخيراً يلاحظ على الرواية برغم جودة الأسلوب وجنوحه إلى الجمال[2] ، عدم مطابقة اللغة أحياناً لطبيعة الشخصية ؛ فكل الشخصيات تتكلم لغة واحدة وبلهجة واحدة ، بما فى ذلك المصرى والشامى والإنجليزى . وقد يكون هذا رأى المؤلف الذى وراءه مذهب فنى مقنع ؛ ولكن الذى ليس بمقنع هو أن ترتفع لغة السيدة الإنجليزية مثلا إلى مستوى التفاصح وإيراد الجزل بل الغريب من الألفاظ ، فى بعض ما يجرى المؤلف على لسانها من حديث . ومن ذلك قولها

(١) برغم هذا التناقض فى شخصية « مس إيفانس » يرى الدكتور مندور أن الرواية « واقعية بشخصياتها » ويقول مدافعاً عن مسلك المؤلف : ولئن أحاط « إيفانس » جو من الشعر فإنه لا يستطيع أن يخفى ما فيها من حقائق نفسية ، فهى شخصية نفسية إن لم تكن من دم ولحم. انظر : « فى الميزان الجديد » ص ٣٢ .

(٢) انظر : « فى الميزان الجديد » ص ٣٣ .

للراوى وهى تحدثه عن مشروع رحلتها : « واعتزمت ارتياد هـذه البقعة لاكتشاف موضع القصر وإماطة اللثام عن سره الخفى[1] » . وقولها لرفاقها وهم يكشفون بعض جوانب القصر : « بل نتقدم فربما أزحنا النقاب عن جديد[2] » . وقولها وهى تحكى بعض قصة « يوسف الصافى » وقتله لعروسه : « ودخـل عليها فى منصتها فوجدها واقفة مع صويحباتها ، فأطلق عليها رصاصة من غدارته . . . ثم انخرط فى البكاء[3] » . وقولها عن الإنسان ووجوب أداء رسالته الاجتماعية : « فإذا نكص على عقبيه عد ذلك فراراً من الميدان[4] » .

ولعل فى إيراد هذا الجزء التالى من الرواية ، تقريباً بعض الشىء لطبيعتها وأسلوبها . . يقول المؤلف وهو يعرض للفترة التى تعرف فيها الراوى بالسيدة الإنجليزية فى الفندق ، ويشرح من خلال ذلك بعض معالم شخصية كل :

« وانقضى يومان لم أرفيهما « مس إيفانس » إلا لماماً ، ولم تسنح الفرصة أن أبادلها الحديث . وفى اليوم الثالث لقيتها فى الحديقة ، وهى تجر مقعدها الطويل ، ذاهبة إلى ركنها المنعزل المشرف على الوادى . فأسرعت إليها ، ونبت عنها فى حمل المقعد ، فنظرت إلى شاكرة ، فقلت لها :

— لم تشاركينا فى الطعام طوال يومين . أرجو ألا يكون بك بأس . . .

— أشكر لك . لقد كنت فى نزهة جبلية !

— وحدك ؟

- أجل ، وحدى ، ولكنى قد أعتمد فى بعض الأحيان على إرشاد دليل ،

---

(١) انظر : « نداء المجهول » ص ٣٣ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٩٦ .

(٣) انظر لمصدر السابق ص ١١٦ .

(٤) انظر : المصدر السابق ص ١٢٩ .

إنى مغرمة بمثل هذه النزهة الفردية !

وسرنا وقتاً صامتين ، وأنا شديد الرغبة فى متابعة حديثها معى ، لعلى أكشف شيئاً من غوامض أسرارها .

... ولما وصلنا إلى مكانها المختار ، بسطت لها مقعدها . فقالت لى وهى تتهيأ للجلوس :

— ألا تظن أن فى العزلة واجتناب المجتمع منجاة من شرور كثيرة ؟

فسررت من سؤالها ، إذ تبينت فيه الرغبة فى مجاذبة أطراف الحديث ، فقلت :

— نعم . لا بأس بالعزلة المؤقتة ، يفزع إليها المرء بين حين وحين .

— والعزلة الدائمة ؟

— إنها تبتل يا سيدتى ، والتبتل لا يطاق !

وجلستْ على المقعد متمددة ، فظهرت معالم جسمها الفاتن . وحدقت فى السماء بعينيها الصافيتين الزرقة ، اللتين تكشفان عن عراقة منبت وسلامة قلب وقالت :

— إن التبتل يروض نفوسنا ، فتنقشع عنها غشاوتها ، ومن ثم نستطيع أن نرى الوجود على حقيقته !

فأسندت ظهرى إلى ساق صنوبرة عتيقة ، وعقدت ساعدى بصدرى ، وقلت :

— وماذا يهمنى من معرفة هذا الوجود ؟ حسبى أنى أعيش فيه .

فرنت إلى وقالت فى شىء من الاهتياج :

— إذا فهمنا الوجود على حقيقته ، اتصلنا بالسعادة الدائمة !

— إن السعادة يا سيدتى حولنا ، غير بعيدة المنال منا ، فلم هذا الطريق الوعر ؟

— إن السعادة التى تطلبها أنت وغيرك من طلاب الدنيا ، هى سعادة وضيعة تافهة !

— صدقينى ، ياسيدتى ، ليس فى الكون إلا سعادة واحدة !

فقاطعتنى غير معنية بإجابتى وقالت :

— لقد كنت مثلكم أسعى للاستمتاع بتلك الزخارف البراقة ، حتى تكشف لى المجتمع عن حقيقته ، وبان لى زيفه وبهتانه . لقد وثقت بدنياكم هذه ، فأودعتها أعز ما أملك ، أودعتها قلبى ، ولكنها ردت إلى هذا القلب مطعونا ..

إنى أكرة دنياكم .. أكرهها ! .

وأخفت رأسها بين يديها ، ثم إذا هى تبكى . فوقفت أمامها حائراً جزعاً وقد توزعنى الألم . . وسرعان ما أخذت تهدئ من روعها ، فكفكفت عبرتها ، وهى تقول :

— إنى آسفة ... آسفة جداً على ما بدر منى ! .

فقلت متلعثماً :

— لا موجب للأسف مطلقاً . . . إنما . . . أأكون قد أسأت إليك على غير قصد ؟ .

— كلا . . . كلا !

وابتسمت فبهرتنى ابتسامتها ، لقد تجلت فيها روعة الأحزان فى أنبل معانيها ! فوقفت فترة صامتاً أحدق فيها ، ثم أقبلت عليها فى تمهل ، وانحنيت على يدها ، فقبلتها قبلة رقيقة ، بثتها ما يكنه لها قلبى من إجلال وتركت المكان على الأثر [1] » .

---

(١) انظر : « نداء المجهول » ص ١٤ — ١٧ .

٣ – رواية الطبقة الاجتماعية :

ويُقصد بها هذا اللون من الروايات الذى يهتم – فى المقام الأول – بتقديم قضية من قضايا الطبقة الفقيرة فى صراعها من أجل تحسين وضعها ، أو رفع مستواها ، أو صعودها إلى الطبقة الأعلى . وهكذا تكون المشكلة الطبقية هى أبرز ما تقدم الرواية ، وأهم ما يعنى المؤلف بتصويره ، وليس ما يمنع بعد ذلك أن يلجأ الكاتب إلى طريقة التحليل حين يعرض لنفس البطل أو غيره من الشخصيات ، بل ليس ما يمنع أيضاً أن تكون أهم أحداث الرواية تمثل تجربة شخصية للمؤلف ، قد صاغها فى قالب روائى ، مستخدماً وسائل فنية مختلفة ، تبعدها عن أن تكون جزءاً من ترجمة حياته . فالمهم فى هذا التصنيف هو النظر إلى المحور الرئيسى فى العمل الفنى أو إلى الطابع الغالب عليه . ولهذا قد يطيب لبعض الباحثين أن يجعلوا رواية ضمن هذا الصنف أو ذاك ، مخالفين ما سار عليه هنا البحث من تصنيف . والأساس فى هذا كله اختلاف النظرة وما يتبعها من اعتبار للخط البارز والطابع الغالب .

وقد ظفرت الفترة التى يُساق عنها الحديث ، بعملين روائيين يحسن أن يكون مكانهما فى صنف رواية الطبقة الاجتماعية ، هذان العملان هما : « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين ، ثم « دعاء الكروان » للدكتور طه حسين . والعمل الأول لا مشاحة فى أنه من نتاج هذه الفترة ؛ فقد ألف ونشر خلالها[1] . وإنما المشاحة قد تكون فى العمل الثانى ؛ فقد نشر بعد أكثر من سنة من التاريخ الذى حُدّد لنهاية هذه الفترة[2] . وإنما قوى اعتبار « دعاء الكروان »

---

(١) نشرت « حواء بلا آدم » سنة ١٩٣٤ .

(٢) نشرت « دعاء الكروان » سنة ١٩٤١ .

من حصيلة فترة ما بين الحربين ، وجاء عرضها هنا ضمن النتاج الأدبى للفترة التى يساق عنها الحديث ؛ لأن هذه الرواية ألفت سنة ١٩٣٤ ، كما يذكر المؤلف فى نهايتها ، أى أنها كتبت فى فترة ما بين الحربين ، وبالتالى كانت متأثرة بظروف تلك الفترة ، معبرة عن بعض ما كان فيها من اتجاهات . وهى وإن نشرت لأول مرة بعد قيام الحرب الثانية بأكثر من عام ؛ فإن ذلك لا ينفى أنها وليدة فترة ما بين الحربين . فإن الفترة التالية لم تؤثر فى كتابتها أى تأثير ولم تتدخل فى تشكيلها أى تدخل . لهذا اعتبرت هنا من الأبناء الشرعيين للفترة التى يساق عنها الحديث ؛ فهى الفترة التى كتبت فيها ، وهى الفترة التى تمثل الرواية بعض اتجاهاتها . . وفيما يلى عرض لكل من هذين العملين الممثلين لراية الطبقة الاجتماعية .

(أ) « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين :

والمشكلة التى تقدمها هذه الرواية هى مشكلة الطبقة الفقيرة ، حين تبذل أقصى الجهد الشريف فى سبيل رفع مستواها والوصول إلى الطبقة الأعلى ، حيث تصطدم هذه الطبقة الفقيرة بحائط صخرى هائل قد شادته الطبقة العليا — ولم يكن قد أزيل بعد — وتكون النتيجة ضياع الجهد والأمل والحياة أحياناً .

«فحواء» فتاة فقيرة يتيمة ، تقوم على تربيتها جدتها لأمها . منذ ماتت الأم وتزوج الأب ، وبرغم أن بيئة الجدة بيئة غيبية جاهلة متخلفة ، فإن « حواء » تستطيع بحوافز الفقر واليتم والرغبة فى التعويض . أن تمضى فى دراستها على أحسن وجه . حتى تتخرج بتفوق من مدرسة السنية . وحتى تستحق بعثة للدراسة فى الخارج . ولكن سيطرة الطبقة العليا صاحبة الحول والطول ، ضيعت البعثة على « حواء » وأسندتها إلى بنت من هذه الطبقة التى فى يدها الأمر . وثارت

« حواء » على ذلك ثورة أبية ، لكنها لم تظفر بشيء . فآثرت أن تعوض ما فقدت بالتفانى فى العمل والخدمة الاجتماعية ، ورفهت عن نفسها بهواية الموسيقى والنبوغ فيها . وعملت مدرسة فى إحدى مدارس الجمعيات الخيرية ، وأغرقت نفسها فى نشاط الخدمات ، حتى نسيت شبابها وأنوثتها .

وفى حفل خيرى — كانت هى ألمع نجومه — تعرفت بأسرة أرستقراطية ، حيث أعجبت « فريدة هانم » حرم « نظيم باشا » بحواء ، وأسندت إليها تعليم ابنتها الصغيرة ، وأصبحت « حواء » تتردد على بيت « الباشا » ، وتفتحت عيونها على الحياة الناعمة والعيش الهنيء ، وتاقت نفسها إلى أن تصبح من تلك الطبقة الراقية . وتعرفت على « رمزى » ابن « الباشا » ، هذا الشاب الخجول القليل الثقافة برغم تخرجه فى كلية الزراعة . وبدأت تعجب به ، ومالبث إعجابها أن أصبح حباً وأمنية زواج ، يذكيها شباب كاد ينصرم فى الجهد والخدمات ، وينميها أمل فى تغيير الوضع وتحسين الحال والسمو بالطبقة ، والظفر بالحياة الأرستقراطية الهنيئة .

ولم تكن « حواء » تجرؤ على إعلان حبها « لرمزى » بل كانت تكتمه فى صدرها ، وكانت مع ذلك سعيدة به . . وذات مرة ، التقيا فى طريقها إلى البيت ، فدعته إلى زيارتها فى بيتها ، فقبل ومشى معها إلى البيت وهى غافلة عما سيكون فى بيتها من المنفرات التى كان يحسن أن تسترها . ولم تنجح الزيارة بطبيعة الحال ، بل سببت لها إحراجاً وحزناً ، وإن لم يقل لها رمزى ما يحرج أو يخزى . غير أن أثر هذه الزيارة الفاشلة مالبث أن زال ، وعاد الأمل إلى قلب حواء كأقوى ما يكون ، وخاصة بعد أن دعاها والد رمزى ووالدته لاصطحاب أخته إلى المسرح ذات ليلة ، حيث كان الوالدان مشغولين فى بعض الشئون ،

فآثرا أن تكون مشاهدة العرض المسرحى من نصيب « حواء » و « رمزى » والصغيرة .

وفى الوقت الذى وصل فيه أمل « حواء » إلى الذروة ، أعلنت خطبة « رمزى » لابنة صديق « للباشا » ، وهذا الصديق هو الآخر كان من « البشوات » . وكانت الصدمة قاسية على « حواء » ، جرت عليها كل ما فى الدنيا من خيبة أمل ومرارة ، بل سببت لها المرض الجسدى والنفسى جميعاً . وكانت جدتها تعمل كل ما فى وسعها لعلاجها والتخفيف عنها . وكانت وسائلها تلك الوسائل الخرافية البدائية التى كانت حواء تنفر منها فى أيام صحتها ، ولكنها أصبحت تستسلم لها بعد يأسها ونكستها وخيبة أملها . وهذا الاستسلام لم يكن كاملا ؛ فقد كانت تعقبه ثورة وتمرد وسخط على هذا الانتكاس المخزى . وكانت النتيجة نوبات الصرع ، ثم الفشل فى العمل ، بعد أن كانت « حواء » فيه آية النجاح .

وفى ليلة زفاف « رمزى » ، وبعد أن حضرت « حواء » الحفل متحاملة على نفسها ، وبعد أن شاركت فيه ببعض الخدمات — كواحدة من أهل البيت — عادت إلى بيتها ولبست ثوب زفاف كانت تدخره ، وشربت سماً قاتلا ، واستلقت على سريرها تستقبل الموت ، وفى أذنيها صوت المغنيات ينشدن « لرمزى » وعروسه أنشودة الزفاف .

وواضح أن أهم ما يلفت النظر فى هذه الرواية ، هو قضية الطبقة الاجتماعية ، وكيف كان يصارع أبناء الطبقة الفقيرة ويحققون كثيراً من النتائج المشرفة ، التى تبعد بهم كثيراً عن تخلف بيئتهم ، وتنأى بهم عن ظلمات واقعهم ، ولكنهم كانوا يصطدمون آخر الأمر بتلك العقبات القاسية التى شادتها

الطبقات العليا الظالمة ، حتى يتحول نجاح هؤلاء المكافحين إلى فشل ، بل قد يصل إلى الانتحار ؛ نتيجة للظروف القاسية التى كانت تمزق هؤلاء الكادحين فى ذلك الحين ، وتجعلهم غير راضين عن الحضيض المفروض عليهم، وغير قادرين على السمو فوق واقعهم[1] .

« فحواء » ليست فى الرواية إلا مثالا لهذه الطبقة أو « عينة » منها أو رمزاً لها ، وهى قد كافحت حتى تثقفت بل تفوقت ، وبذلت من شبابها وصحتها وهناءتها ، الكثير من أجل ألا تعيش عيشة التخلف والفقر الروحى والعقلى والمادى التى تعيشها طبقتها . وحين تطلعت إلى طبقة أعلى ، وظنت أن ثقافتها وتفوقها وجهادها يمكن أن تذيب الفوارق بين الطبقات ؛ كانت واهمة . فهذه الطبقة الأعلى كانت تقبلها فقط مجرد تابعة لها ، مؤدية وظيفة لخدمتها ، مكملة لبعض مظاهر العظمة فيها . فلما جمح بها الطموح وأحبت « رمزى » — رمز هذه الطبقة — وهى أكثر منه ثقافة وأبعد منه أثراً فى الحياة الاجتماعية ؛ كانت الطامة التى قضت عليها .. وكأنه كان من سمات هذا العصر الذى تسيطر فيه الطبقية ، ألا يحاول فقير تغيير طبقته، وإلا كان جزاءه الموت . وهو المصير الذى يفرضه عجز تلك الطبقة عن أن تزيل وحدها وبجهود فردية ، تلك الحواجز الصخرية التى كان ينبغى أن تقوضها ثورة اجتماعية قادرة .

والرواية إلى جانب مضمونها التقدمى الرائع ، وهدفها الاجتماعى الممتاز الذى يدين المجتمع الطبقى الإقطاعى الرأسمالى القديم ، ويسجل بعض ما به من عورات ؛ تمثل نضجاً فنياً يجعلها من الأعمال الروائية البارزة والطليعية

---

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٦١ وما بعدها .

فى الأدب المصرى الحديث . فقد تحقق لها البناء الروائى المتكامل ، وتوافرت فيها الوسائل الفنية الصحيحة .

فالشخصيات فيها مرسومة بمهارة ، ونفس البطلة محللة بدقة . ولعل هذا هو السبب فى عد بعض الباحثين لها من الروايات التحليلية[1] . وقد غلب على المؤلف تقديم أهم شخصيات الرواية من خلال التصرفات والحوار ، لا عن طريق الوصف الإجمالى المباشر . ومن أمثلة ذلك ما نراه فى تقديم بعض جوانب شخصية « حواء » ، حين يجعل ذلك من خلال حديث حوارى بين « الحاج إمام » قريب جدتها ، و « الشيخ مصطفى » صاحب محل العطارة[2] .. ثم ما نراه فى تقديم البطلة نفسها بخصائصها النفسية والعقلية الممتازة ، من خلال علاقتها بأسرتها ، ومن خلال عملها ونضالها فى أكثر فصول الرواية .

والأحداث فى الرواية منطقية مبررة غالباً ؛ فهى لاتخضع للمصادفة ولا لهوى المؤلف أو لإرضاء فضول القارىء ؛ ولكنها مختارة بمهارة ، ومنسقة فى مسار نامٍ ، يهدف إلى الغاية التى أراد المؤلف أن يعبر عنها[3] .

والبيئة تمثل عنصراً فعالا فى بناء الرواية ، فلها علاقة قوية بالأشخاص ، وتأثير واضح على مسار الأحداث . فبيت « حواء » كما يقول المؤلف : « بيت لا يلفت النظر فى شارع ثانوى فى حى الحلمية ، بل لعله يلفت النظر بكونه أصغر بيوت تلك الناحية العامرة . قال « الحاج إمام » : إن « حواء » اشترت نصفه الثانى بمبلغ ثلثمائة جنيه . فإذا فرضنا حسن الظن بالحاج ، وفرضنا كذلك تساوى

---

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٦٠ ، ٢٧٤ .

(٢) انظر : « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين ص ٢٥ .

(٣) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٦٥ .

النصفين ، صار من السهل إيجاد فكرة عن البيت[1] » . وهذا لاشك هو البيت الذى يناسب البطلة ، فهو مثلها بيت فقير، يجد نفسه غريباً بين قصور الطبقة العليا التى تكاد تخنقه . وهو بعد ذلك يتدخل فى توجيه حياة حواء ويؤثر فيها أبلغ تأثير[2]، حتى الفرحة بأن يزورها « رمزى » فيه ، لاتلبث أن تتحول إلى ترحة ، حين يطّلع الفتى الأرستقراطى على مظاهر الحياة الفقيرة فى هذا البيت، مما يسبب للبطلة صراعًا يشترك فى استسلامها إلى المصير المحزن .

والوصف يمثل عنصراً فنيًّا ذا قيمة فى الرواية؛ فهو يوشك أن يجسم جوها، ويجعله ماثلا للعيان ، وذلك لما للكاتب من مقدرة على لمح المفارقات والتقاط الدقائق وعرض الصور .

والصور الجزئية فى الرواية — إلى جانب خدمتها للمحور الكلى أو الصورة العامة — تقدم نقدات اجتماعية ذكية ، وتلمس كثيراً من مواطن الداء فى البيئة . ومن ذلك قول المؤلف عن زوج الجدة التى قامت على تربية « حواء »، وعما كان فيه هذا الرجل من انحراف : « وما كان السهر وما كان الخمر إلا جدًّا فيه لا هزلا ؛ فهو يهفو إلى موائد من يرى عندهم حاجته ، وهنالك يرتد الفكه المهرج . بهذا تخطى أقرانه الذين أحسنوا الظن بالحكم والأمثال ، فهم إلى مكاتبهم يَجِدّون لكى يَجدوا ، ويزرعون رجاء أن يحصدوا، ويصبرون منذ قيل لهم : الصبر مفتاح الفرج[3] » .

ولغة الرواية بعد ذلك لغة ممتازة ، فبها أصالة الكاتب وطابع أسلوبه

---

(١) انظر « حواء بلا آدم » ص ٢٦ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ٢٧١ — ٢٧٢ .

(٣) انظر : « حواء بلا آدم » ص ٣١ .

المميز ؛ فهو يميل إلى الدقة فى التعبير ، والصدق فى التصوير ، والواقعية فى الأداء . وهو يجنح إلى إشاعة روح الدعابة بين السطور ، وقد يصل فى ذلك إلى درجة السخرية . وهو يؤثر الفصحى المبسطة الرشيقة فى الوصف والسرد ، ويفضل العامية المحلية المعبرة فى الحوار المادى ، أى الذى يكون فعلا حديث لسان لسمع . أما حين يكون الحوار حديث نفس لنفس ، أو نجوى قلب لقلب ، فحينئذ تكون الفصحى لغة هذا الحوار المعنوى ، إن صح هذا التعبير .

على أن الرواية بعد ذلك عليها بعض المآخذ،التى قد لا يخلو منها أو من بعضها عمل فنى . . ومن تلك المآخذ أن المؤلف يميل أحيانًا إلى المبالغة فى التصوير ، نتيجة لميله إلى الفكاهة (١) . ومن ذلك قوله عن لقاء بين «الحاج إمام» قريب الجدة ، و «الشيخ مصطفى» العطار الذى كان مصدر ما تعتمد عليه الجدة من بخور وعقاقير وبعض الآراء المتخلفة أيضاً :

« السلام عليكم يا أبا درش — وكان الحاج إمام يتوقع أن يسمع الرد غليظاً وئيداً ، ولكنه لم يسمع ، فمد عنقه كثير الخطوط المتقاطعة فى عرض القفا ، والمتوازية فى طول القصبة الهوائية ، فنفذت عمامته من فرجة تباعد مابين أنياب الأفعى يمينًا ، ومخالب الضبع شمالا ، وظهر السلحفاة من أسفل ، وأظافر الوطواط من أعلى ؛ فلم يفلح جهد عينه اليسرى فى اختراق العتمة المتكافئة . أما العين المجاورة فلم يكن لها جهد تبذله . وأنقذت أذنه الموقف ، بأن سمع همهمة فهمها فقال : « حرما » ، وأخرج عمامته . ولولا احتكاك كتفه بدم الأخوين احتكاكا أدركته منه ومضة هلع ، لقلنا إنه خرج إلى النور ، وجلس

(١) انظر : المقدمة التى كتبها الأستاذ حسن محمود لحواء بلا آدم .

على مقعده فى سلام . . . على أن الأمر أهون من أن تدوم له الظنون طويلا ؛ فما دم الأخوين إلا حجر ألقيت عليه هذه التهمة لمجرد احمرار لونه . وماهذا إلا محل تجارة الشيخ مصطفى التونسى لبيع كافة أدوات السحر»[1] . وهكذا يقدم لنا المؤلف بهذه الملغزات والمفارقات والمبالغات «الشيخ مصطفى» ولقاء «الحاج إمام» به وهو يصلى .

ومن المآخذ التى تلاحظ على الرواية كذلك ، أن بعض المواقف فيها شىء من الافتعال . ومن ذلك أن البطلة تلبس ثوب الزفاف لتنتحر ، وهذا تقليد من المؤلف لما صنع بعض كتاب الغرب مع بعض البطلات الأجنبيات ، وهو تقليد يبعد بالشخصية عن جو البيئة ، ويعطيها ملامح أجنبية تهز صورتها.. وقد كان من الممكن أن تنتحر البطلة دون هذه «الزفة» التى ليست إلا فضولا لا مبرر له .

ومن تلك المآخذ التى توجه إلى الرواية أيضاً ، التناقض أحياناً فى موقف بعض الشخصيات . «فرمزى» مثلا يرسمه المؤلف فى موضع من الرواية سفسطائياً «يتحدث برخاء عن فقر الفلاحين ، ويظهر علمه بجهلهم ، وهو جالس فى غرفة الاستقبال بمنزله الفخم[2]» . ثم يرسمه الكاتب فى موضع آخر من الرواية ، مهتماً فعلا بشئون الفلاحين مشفقاً عليهم ، كئيباً من جراء قسوة أبيه حيالهم ، حتى ليختلف مع الوالد بسببهم ، ويجادله فى أمرهم ، مما اضطر الوالد إلى نهره وزجره[3] .

وفى الرواية كذلك مما يؤخذ عليها ، أن المؤلف اعتمد على التعبير السردى

---

(١) انظر : حواء بلا آدم ص ١٧ — ١٩ .

(٢) انظر : «حواء بلا آدم» ص ٦٦ .

(٣) انظر : المصدر السابق ص ٧٤ .

المباشر فى بعض المواطن ، كما حدث فى الفصل الأول والثانى ، حين كان يتحدث عن بيئة حواء وتاريخ أسرتها من جدتها إلى أبيها وأمها .

وعلى الرواية كذلك من الملاحظات ، تدخل المؤلف أحياناً ، وإيراد بعض آرائه الخاصة ، التى لايتحملها الموقف ، أو لا تتلاءم مع الشخصية . ومن ذلك إيراده لبعض آرائه فى التعليم ، منتهزاً فرصة خطبة للبطلة ، ومجرياً هذه الآراء على لسانها فى تلك الخطبة[1] .

هذا ومن الجائز أن يعتبر انتحار « حواء » مما يمكن أن يوجه إلى الرواية من مآخذ ؛ فقد كان من الممكن أن تكون هذه البطلة المثقفة المناضلة أكثر إيجابية وصلابة ، وأن يكون لها موقف أكثر فاعلية وأعظم أثراً من الانتحار . غير أن هذا الفرض فيه تكليف لهذه البطلة بما يفوق إمكانياتها وإمكانيات عصرها . بل ربما كان فى نهايتها التى اختارها المؤلف تعبير أصدق وأدق عما كان عليه الحال فى ذلك الحين ، من عجز المحاولات الفردية عن تذويب الفوارق بين الطبقات . وربما كان فى هذه النهاية تلميح بالحاجة إلى عمل ثورى جماعى .. وهكذا يكون انتحار البطلة — الذى يوهم أنه نقطة ضعف — رمزاً لضياع الطبقة الفقيرة فى ذلك الحين ؛ حين كانت تصدم بالحواجز الطبقية التى شادها ظلم الطبقات العليا ، وما كانت تجدى فى إزالتها الجهود الفردية[2] ، بل كانت — على العكس — تؤدى إلى الهلاك ، الأمر الذى حتم قيام ثورة اجتماعية تغير الأوضاع تغييراً جذرياً .

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٤٩ وما بعدها . وانظر : تطور الرواية العربية ص ٢٧٥ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٧١ .

وهذا نموذج من « حواء بلا آدم » ، لعله يقرب جوها ؛ ويقوم شاهداً على بعض ما مضى لها من سمات . .

قال المؤلف معبراً عن مس طيف الحب لحواء ، ومحاولتها تجاهله ، ثم رضوخها لداعيه :

« . . . واستيقظت حواء بعد حين .. ووقفت وسط شعاع الشمس ، وتمطت لا عن كسل ، بل لتفسح لقلبها ، وكان يتمدد فى صدرها بشعور أشبه بالفرح الشديد ، وهو شعور جعل يحتلها من حين إلى حين فى الأيام الأخيرة ، ولم تكن تعرف عن يقين مصدره ، وكلما تقصته ترامى وغمض . وفى هذه اللحظة دخلت نجية (الخادمة) فقالت :

— ستى الكبيرة بتقول لحضرتك تشربى القهوة هنا ولا عندها ؟

وترددت حواء ، وقالت وهى تستلقى على الشيزلينج :

— هنا . . هاتيها هنا . . أحسن . .

« وكانت أحسن هذه لنفسها ، أكثر منها للخادمة ، إذ كانت حواء تفضل الوحدة والانفراد ، وإن لم يكن لديها سبب خاص . وفى آخر رشفة من القهوة قالت لنفسها فجأة . . ورمزى ؟ إنه شديد الحياء . وهل يكون خجولا فى عمله وفى حياته العامة على ما يبدو أمامى ؟ لخير له أن يكون أكثر حياة وجرأة وصراحة . . .

« ووضعت الفنجان على عتبة النافذة ثم قالت : ومع ذلك فما شأنى به ؟ ليكن كيفما شاء . . وبعد فترة قامت بنشاط على عزم أن تستعد للخروج. وما استقر بها مقعد الزينة حتى فتر نشاطها وقالت : الأجدر أن لا أذهب إلى بيت الباشا وأن أستريح . . وكانت فى ذهنها فكرة أخرى تسير مع نجواها هذه

تمامًا ، وهى أن تعد محاضرة عنوانها : نطلب السفور لشباننا .

« وفى هذه اللحظة لمحت صورتها فى المرآة فأمعنت فيها النظر ، فتعطل تفكيرها إطلاقًا ، ثم انتبهت فإذا بها تنظر إلى المرآة وجلة ضارعة؛ ذلك لأنها ذكرت – على حين فجأة – أنها فى الثامنة والعشرين من عمرها ، وخيل إليها أنها لم تنظر إلى المرآة من قبل ، بل كانت ترجل شعرها أو تصلح من وجهها بكيفية آلية أوغريزية ، وهى تفكر فى أشياء أخرى .. الجمعية .. المشغل.. المدرسة .. الموسيقى وما إلى ذلك .

ولكنها الآن ترى . .

« ترى أن عينيها قد غلبهما جد الرجولة على فتور الأنوثة ، ووجهها وإن كان ممتلئاً إلا أنه كامد البشرة شاحب ، وقوس شفتيها منحن إلى أسفل أكثر مما يجب ، عبوس يزيد منظرها عمراً . وشعرها لا بريق له ولا هو مرتب على نمط خاص .. وسهمت حواء فى المرآة طويلا ، فأحست بالخجل والحسرة .. أو الجرأة .. ثم ترددت ، ثم فتحت أدراج التواليت بحركات عصبية ، وشرعت تعنى بزينتها للمرة الأولى .

« وكانت أثناء ذاك تحاول أن تقنع نفسها بأنها إنما تفعل ذلك من أجل نفسها ، كأية شابة فى سنها ، بل سوف لا تهمل زينتها بعد اليوم . وسوف تعتذر لفريدة هانم (زوجة الباشا) عن متابعة تعليم ابنتها . وسوف تشارك زميلاتها ضحكهن ومرحهن ، تثقب الشرنقة وتطير إلى الحياة . فالوقت لم يفت وهى ما زالت فى عنفوان الشباب .

« وسرها ما بدا على وجهها من نضارة ، ولو لم تبالغ فى تزيينه ، ولكن الساعة دقت فى الصالة النصف بعد الرابعة ، فأصابت تلك الدقة جميع

الأعصاب من حواء ، وأحست بيد تمسك قلبها حتى صعب التنفس عليها ، فراحت تعض شفتيها تباعاً . ثم هزت كتفيها وقالت: قلت لن أذهب ، بمعنى لن أذهب . . واعتزمت أن تزور صديقة لها فى شبرا ، وعندما وقفت أمام المرآة من خزانة الملابس ، أعجبها قوامها المديد ، وقد أظهره الثوب الذى انتقته فى أحسن مايكون .

« وهمت بأن تبدى زينتها على جدتها ، فأدركها خجل وامتعاض، فعدلت عن ذلك إلى تنفيذ ماعزمت عليه . . وأوصلها الترام إلى العتبة الخضراء، فنزلت وأيقنت عند سماع صخب الباعة أنها كانت ذاهلة طول الطريق . . وهنا شاعت فى فؤادها غمة طاغية . ولبثت مكانها برهة خيل إليها أنها من الطول بحيث لفتت الأنظار إليها ، فارتبكت وأسرعت إلى الترام ، فعادت أدراجها . . إلى بيت الباشا[1] » .

(ب) « دعاء الكروان » لطه حسين :

وهذه الرواية — هى الأخرى[2] — من روايات الطبقة الاجتماعية ، برغم أن صاحبها يورد فى مقدمتها ما يفيد أنها من روايات العادات والتقاليد ؛ وذلك حين يذكر فى المقدمة أمله فى حقن الدماء البريئة التى تذهب ضحية عادة الثأر[3] ، وحين يجعل موضوع الثأر — المنتشر فى الصعيد — من أهم

(١) انظر : « حواء بلا آدم » ص ٥٩ — ٦٣ .

(٢) ظهرت « دعاء الكروان » سنة ١٩٤١ ، ولكنها كتبت سنة ١٩٣٤ كما صرح بذلك المؤلف فى آخرها . وهذا العام هو الذى ظهرت فيه « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين .

(٣) قال المؤلف على لسان البطلة وهى تخاطب الكروان . « لبيك أيها الطائر العزيز إنا لنلتقى كلما انتصف الليل منذ أعوام فنذير هذا الحديث ، أفتدعنى أقص أطرافاً منه على الناس لعلهم أن يجدوا فيه عظة تعصم النفوس الزكية من أن تزهق والدماء البريئة من أن تراق ؟ » انظر : دعاء الكروان للدكتور طه حسين ص ١١ .

الأحداث التى توجه مسار الرواية . فمع هذا كله تبدو فى « دعاء الكروان » صورة رائعة لكفاح الطبقة الفقيرة من أجل التغلب على واقعها ، ولتضحياتها فى سبيل الارتقاع بمستواها ، ولانفساح الأمل أمامها فى الالتحام بالطبقة الأعلى ؛ عن طريق الثقافة وطرح الحقد من جانب الطبقة الدنيا ، وعن طريق الوعى الإنسانى والتعاطف من جانب الطبقة العليا .

فدعاء الكروان قصة أم وابنتيها من الطبقة الفقيرة ، كن يعشن أولا مع أسرتهن فى قرية بنى وركان ، إحدى القرى الصعيدية النائية ، التى تقع على مشارف الصحراء الغربية عبر النهر ، ثم طُردن من القرية حين اتهم والد البنتين فى حادث أخلاقى قتل بسببه ، وأصبح وجود زوجته وبنتيه مما يذكر الناس بفعلته ، ويجر عاراً على الأسرة بين سكان القرية ، وقد اتجهن إلى المدينة التى يصادفها القادم من الغرب بعد أن يقطع جزءاً من الصحراء ثم يعبر النهر . ولكى يعشن ، عملن فى خدمة بعض البيوت بالبندر ، وكان نصيب « هنادى » البنت الكبرى ، العمل فى بيت مهندس شاب أعزب ، وكان نصيب « آمنة » البنت الصغرى ، العمل فى بيت المأمور . وقد استأجرت أمهما « زهرة » حجرة صغيرة لتستقر بها ولتلتقى فيها ببنتيها آخر كل أسبوع .

وكان المهندس الشاب الذى تعمل عنده « هنادى » يتخذ ممن يعملن عنده أدوات للهوه ونزواته ، وذلك بحكم فراغه وشبابه ، وعدم وعيه أو تعاطفه مع من هم دونه من القائمين على خدمته . ولهذا ما لبث أن اعتدى على خادمته الطريدة الفقيرة الساذجة الجاهلة ، حتى حملت منه سفاحاً .

وكان المأمور الذى تعمل عنده « آمنة » رب أسرة مستقلة سعيدة ، له زوجة طيبة وبنت عطوف ، منحت خادمتها كثيراً من البر والحنان ، حتى

لقد قامت بين آمنة وخديجة صداقة ، كان من نتائجها أن أصبحت الخادمة شبه زميلة لسيدتها الصغيرة ، تستمع معها إلى دروسها الخصوصية ، وتجلس إليها ساعات مذاكرتها ، وتعرف عن طريقها علماً وثقافة تغيران شخصيتها أعظم تغيير .

وذات ليلة اجتمعت الأم بابنتيها فى حجرتها ، وعرفت ما كان من أمر « هنادى » التى حملت سفاحاً . ففزعت أشد الفزع ، وحزنت أعمق الحزن ، ولم تجد بدًّا من ترك المدينة ، التى جرت على ابنتها وعليها هذه الكارثة الكريهة ، فقررت العودة إلى القرية ، فمهما كان فيها من ضر فلن يكون كهذا الضر الذى جلبه الجلاء عنها .

ومضت الأم ببنتيها خارج المدينة ، واتجه الجميع ناحية الغرب ، دون أن تعرف آمنة شيئاً عن سبب هذا القرار المفاجىء المحزن ، الذى قطع عليها حياتها السعيدة فى بيت المأمور ، وحرمها أشعة النور التى كانت تتسلل إليها من خلال صحبتها لخديجة .

وفى الطريق استراحت الأم وابنتاها فى دار عمدة خيِّر ، وظللن عنده أياماً حزينات واجمات شاردات ، لأن لكل منهن شأناً يشغله ويستغرقه ويثقل صدره . وخلال الأحاديث القليلة التى كانت تقطع الصمت الطويل ، عرفت « آمنة » ما كان من أمر أختها الضحية « هنادى » ، فأشفقت عليها أعظم الإشفاق ، وحنت عليها أبلغ الحنو ، وما زالت بها تحاول التخفيف عنها وبث الثقة فيها . كما تعرفت على بعض النسوة اللائى كن ينزلن مثلهن ضيفات فى بيت العمدة ، وهن فى طريق السفر . وكان من أبرز هؤلاء النسوة « زنوبة » تلك المرأة الجريئة التاجرة ، التى تعمل فى المدينة فى تجارة الحبوب وتوريد الخادمات .

وجاء أخو « زهرة » من قريته النائية ليأخذ أخته وابنتيها ؛ بعد أن أرسلت إليه من أخبره بأمرهن . وقد كان هو نفسه الأخ والخال القاسى الذى حمل المرأة وابنتيها على ترك القرية منذ مدة فراراً من العار .

واصطحب الرجل النسوة الثلاث ومضى فى الصحراء ، وعند مكان منقطع فى الطريق ، أمر الخال الجميع بالتوقف عن السير ؛ ودعا هنادى ابنة أخته إليه ، وقبل أن تتبين مراده طعنها بخنجر طعنة قاتلة ؛ فسقطت على الأرض حيث واراها حفرة كان قد أعدها ، ثم أسر أخته وابنتها الباقية أن تشيعا أن موت هذه البنت ــ القتيلة ــ كان بسبب الوباء ، وحذرهما أن تخالفا هذا الأمر، ومضى بهما إلى القرية التى كان قد أخرجهما منها منذ حين .

وفى القرية سقطت « آمنة » مريضة حزناً على ما لحق بأختها ، وامتلأت حقداً على أمها التى دعت الخال وصرحت له بما حمله على اغتيال هذه الأخت ؛ كما فاضت حقداً على الخال الذى اقترف هذه الجريمة، بل هذه الجرائم البشعة . وحين خفت عنها وطأة المرض ، رأت أن لا حياة لها فى هذا الجو الخانق، فهى لا تطيق أمها ، ولا تتحمل ظل خالها ، ولا ترى فى القرية إلا سجناً كريهاً تجب مغادرته ما أمكنت الفرصة .

وانتهزت « آمنة » فرصة غياب خالها عن القرية ، وتسللت منها متجهة شرقاً ، وما زالت تضرب فى الطريق حتى وصلت بعد لأى إلى المدينة ، فاتجهت من فورها إلى البيت الذى وجدت فيه العطف والثقافة ، وهو بيت المأمور ، ثم استأنفت حياتها فى هذا البيت ، بعد أن اعتذرت لأهله عن رحيلها المفاجئ إلى القرية بسبب مرض أختها ، ثم ذكرت لهم موت هذه الأخت دون أن تفصل الحقيقة ، وبكت ما وسعها البكاء ، مما زاد عطفهم عليها وغفرانهم لها ما كان قد طرأ عليها من تغير ووجوم .

غير أن « آمنة » منذ رجعت كانت تفكر فى أمر هذا المهندس الذى ذهبت أختها ضحيته ، وكانت تود لو تستطيع الانتقام منه حتى يدفع ثمن جريمته . وكان هذا المهندس يقطن بيتاً قريباً من منزل المأمور ، وكانت « آمنة » تستطيع أن ترقب هذا البيت من بعض نوافذ المنزل الذى تعيش فيه ، وعن هذا الطريق عرفت الكثير عن حياة المهندس ، كما تعرفت على البستانى الذى يرعى حديقة بيته ، ثم على الخادمة التى تعمل مكان أختها عنده . وكانت كلما زادت معرفة بأمره ، زادت حقداً عليه ورغبة فى الانتقام منه .

وذات يوم رأت حركة غير عادية فى بيت المأمور . وما لبثت أن عرفت أن جارهم المهندس قد تقدم لخطبة « خديجة » صديقتها وحبيبتها قبل أن تكون سيدتها . وارتاعت « آمنة » حين تصورت أن تكون « خديجة » هذه الطيبة الطهور ، زوجة لهذا المهندس الفاجر الآثم ، ولكنها كتمت مشاعرها وتظاهرت بالفرحة ، ومع ذلك دبرت للأمر . فتقدمت فى حياء إلى سيدتها الكبيرة ، وفى سرية تامة أفضت إليها بقصة المهندس مع أختها ، فشكرتها السيدة ، ثم فسخت الخطبة . وأصرت آمنة على ترك العمل فى المنزل مخافة أن تفشى السر ذات يوم إلى خديجة ، وكراهة أن تظل معها ثم تخفى عنها سراً كبيراً يتصل بها .

واتجهت « آمنة » من فورها إلى « زنوبة » هذه التاجرة المخدمة ، التى كانت تعرفت بها فى بيت العمدة ، فألحقتها بعمل عند أسرة طيبة ، ما لبثت أن أخرجت منه نتيجة لولعها بالقراءة واصطحابها لبعض كتب أبناء هذه الأسرة . وهنا اتجهت إلى « زنوبة » من جديد ، حيث حققت لها — دون أن تدرى — أمنية عزيزة ، وهى العمل عند هذا المهندس الذى خرجت خادمته منذ قليل ، والذى كانت « آمنة » منذ قدومها إلى المدينة هذه المرة تدبر أمر اللقاء به ، وتعمل على التسلل إلى بيته لكى تنتقم لأختها منه .

وانتقلت إلى بيت المهندس ، ولم تعد تخشى أن يراها أحد من منزل المأمور ، بعد أن انتقل – حسب طلبه كما يقال – من المدينة .. وبدأ المهندس يناوشها طمعاً فى أنوثتها ، وظناً أنها مثل من سبقنها من الخادمات . ولكن « آمنة » ظلت تتمنع عليه ولا تمكنه من شىء ، وهى فى الوقت نفسه تتعرض له ولا تقطع من نفسه الأمل ، حتى تحول اشتهاؤه إلى حب . وبدأ يحسن معاملتها ويترفق بها ، وأخذ يتضح من سلوكه أنه محب معذب . وهنا بدأت مشاعر « آمنة » تتحول نحوه من كراهية منه إلى حب له ، ومن رغبة فى الانتقام منه إلى أمل فى الاحتفاظ به . وصار كل منهما يحس أن الآخر ضرورة له وأن لا حياة له بغير صاحبه .

ونقل المهندس إلى القاهرة وقال لآمنة لن أضايقك بعد اليوم ، وستستريحين منى إلى الأبد ؛ فسوف أسافر تاركاً هذه المدينة وكل من فيها . فرجته أن يقبلها خادمة له فى القاهرة ، ففرح وصحبها معه . وعاش مع والديه وقد صلحت حاله ، وترك كل سهراته ومباذله ؛ حيث كان يجد فى قرب « آمنة » منه ما يعوضه أنبل تعويض .

وذات يوم فاتحها فى أمر الزواج منه ، فأبت ، وحين فهم أن رفضها ربما كان رعاية لوضعه فى أسرته ، وخوفاً من غضب أهله عليه ؛ راح يقنعها بأن حبهما لا يستطيع أحد أن يقف فى سبيله ، وأنه هو قادر على إقناع الأهل والأسرة بمباركة هذا الزواج . ثم ألح عليها فى معرفة السبب فى الرفض ، فلم تجد بداً من أن تحكى له كل ما كان من أمرها معه .. واعترفت بكراهيتها السابقة نحوه ، وعزمها القديم على الانتقام منه . فزاده كل هذا حباً لها وإعجاباً بها ، وإصراراً على الزواج منها .

وهكذا نرى أن الرواية تمثل صورة من كفاح الطبقة الفقيرة في محاولة التغلب على تعاستها ، كما حدث لهذه الأم وابنتيها ، حين قدمن من القرية إلى المدينة التماساً لحياة أكرم .

وكفاح الطبقة الفقيرة من أجل تحسين وضعها والتحامها بالطبقة التي تعلوها يكلف — كما تشير الرواية — تضحيات ، وبخاصة إذا لم تأخذ المحاولة الطريق القويم الذي من شأنه أن يوصل إلى النجاح . كما حدث « لهنادي » ، التي طمعت في الالتصاق بالطبقة الأعلى ممثلة في المهندس ، دون أن تسلك لهذا الالتصاق الطريق القاصد ، فكانت النتيجة أن زلت وقتلت .

هذا على حين يستطيع البعض أن يفرض نفسه على الطبقة الأعلى ، وذلك إذا تثقف وطرح الحقد وسلك سبيل المعرفة والحب ، كما كان من آمنة ، حين تطورت بالثقافة ، التي أتاحتها لها صحبتها لخديجة ، وزمالتها لها في تلقي دروسها الخصوصية واستذكار علومها في المنزل ؛ وحين ساعد على تطورها هذا الحب الذي اقتلع من قلبها أشواك الشر ونمى مكانها زهور الخير .

على أن نصف النجاح متوقف — كما تشير الرواية — على مدى وعي الطبقة الأعلى ومقدار تعاطفها مع أبناء الطبقة الفقيرة . فلابد من إسهام أبناء الطبقة العليا في عملية تذويب الفوارق بين الطبقات ؛ وذلك بالوعي الإنساني والتعاطف مع أبناء الطبقة الكادحة ، وتغيير النظرة إلى أبناء هذه الطبقة ، من اعتبارهم خداماً لهم ، وظيفتهم إمتاعهم وتجميل حياتهم ؛ إلى اعتبارهم مواطنين مثلهم ، دورهم تحقيق الحياة الكريمة لأنفسهم وللمجتمع الذي فيه يعيشون . ففي هذا الوعي والتعاطف ، ومع تلك النظرة المنصفة ؛ يكون خير الجميع ، وتحقيق السعادة الحقيقية لأبناء الطبقة العليا أنفسهم .. وقد ركز المؤلف

هذه الفكرة حول المهندس الذى يمثل الطبقة الأعلى ؛ فهو حين كانت نظرته إلى من دونه نظرة طبقية متعالية ، كان ماديًّا آثماً ، هاتكاً للأعراض مضيعاً ، يحيا لنزواته ويعيش ليومه . وحين وعى وتعاطف وصارت نظرته إلى من دونه نظرة إنصاف وإكبار وحب ؛ أصبح إنساناً ذا قلب ، فيه شرف ، وله أمل ، يعمل لغده ويسعى لتحقيق عيش مستقر كريم .

وفى « دعاء الكروان » جوانب مشرقة عديدة ، من أهمها هذا المضمون الاجتماعى الرائع الذى يصور كفاح الطبقة الفقيرة ، ويرسم طريق النجاح أمام هذه الطبقة ، ويفسح لها الأمل بالثقافة والمحبة . وربما كان طه حسين فى هذا العمل أكثر تفاؤلا وأوسع أملا ، من محمود طاهر لاشين فى « حواء بلا آدم » حيث جعل نهاية البطلة المثقفة الانتحار ، على حين جعل طه حسين نهاية بطلته الحب والزواج . وهذه النهاية المتفائلة الباعثة على الأمل جانب آخر من الجوانب المشرقة فى « دعاء الكروان » وبخاصة إذا عرفنا أن الكاتب لم يفتعلها ولم يفرضها على مسار الأحداث ، وإنما جعلها نهاية طبيعية تطورت الأحداث والأشخاص بما يحققها ويجعلها شيئاً شبه حتمى .

ومن الجوانب المشرقة فى الرواية كذلك جانب آخر يتصل بالمضمون ، وهو محاربة عادة الثأر ، المنتشرة فى صعيد مصر بصفة خاصة ؛ تلك العادة التى يلجأ إليها كثيرون لحل مشاكل العرض ، والتى تسبب إراقة دماء بريئة وإزهاق نفوس زكية ، كما يقول المؤلف[١] .

ومن الجوانب المشرقة فى الرواية بعد ذلك ما يتصل بالشكل الروائى .

---

(١) انظر : دعاء الكروان ص ١١ .

ومن هذا تآزر البناء الفنى[1] بتسلسل الأحداث غالباً تسلسلا منطقياً ، ونمو الشخصيات الرئيسية نمواً مطرداً ، وفاعلية البيئة فى مسار الأحداث ونمو الشخصيات . وأوضح مثل لنمو الشخصيات الرئيسية . ما يلاحظ على حياة « آمنة » عبر الرواية ؛ فهى فى أول أمرها بنت ريفية ساذجة ، تفزع من منظر القطار ، ولا تكاد تعرف من أمر الدنيا أى شىء، ثم هى تحمل فى أول عهدها حقداً ورغبة فى الانتقام من المهندس الذى كانت له قصة مع أختها ؛ ولكنها تتطور بالثقافة والمعايشة والتعاطف ثم الحب ، حتى تتحول إلى فتاة أخرى ، تحتل المعرفة رأسها محل الجهل ، ويعمر الحب قلبها مكان الحقد . . وأوضح مثل لفاعلية البيئة ما يلاحظ من أثر تلك البيئة على « آمنة » وأختها « هنادى » فهما فى القرية متخلفتان ساذجتان ، وحين تصيران فى المدينة تتأثران بالبيئة الجديدة ، كل بحسب ما أتيح لها من بيئة معينة . أما « هنادى » فتسلمها بيئة بيت المهندس الشاب العزب إلى الحمل سفاحاً ، ثم إلى الموت . وأما « آمنة » فتسلمها بيئة بيت المأمور الأب الطيب ، إلى التثقيف والتفتح ، ثم الحب فالزواج .

ومن الجوانب المشرقة فى الرواية كذلك عدم الاعتماد فى تقديم الشخصيات على الأسلوب السردى المباشر ، والاعتماد أساساً فى تعريفنا بها على مواقفها وتصرفاتها وأحاديثها . هذا مع العناية بالشخصيات الثانوية ذات الأثر الفعال فى أحداث الرواية وتوجيه مصير الأبطال . ومن أهم تلك الشخصيات التى عنى بها المؤلف واهتم بإبراز سماتها وتتبعها فى الرواية ، شخصية « زنوبة » هذه التاجرة

---

(١) اقرأ عن حظ « دعاء الكروان » من الوحدة الفنية فى : « دراسات فى الرواية المصرية » للدكتور على الراعى ص ١٥٢ وما بعدها . وهو يناقش الدكتور محمد مندور الذى قلل من هذه الوحدة فيما نشره عن « دعاء الكروان » فى الميزان الجديد ص ٣٤ وما بعدها .

الجريئة ، التى تعمل أيضاً فى توريد الخادمات ، والتى كان لها أثر على شخصية « آمنة » وموقفها من المهندس .

وأخيراً من الجوانب المشرقة فى هذه الرواية ، استبطان العالم النفسى للأبطال وسبر هذا العالم سبراً دقيقاً ، ثم تصويره تصويراً كاشفاً ، يجسم مافيه من انفعالات وصراعات وتحولات . وخير مثل لذلك ، ماترى من العالم النفسى « لآمنة » ، وهى يصطرع فى داخلها الكره والحب ، والرغبة فى الانتقام والأمل فى الحفاظ . ثم ما نرى من العالم النفسى للمهندس نفسه ، وهو يصطدم فى أعماقه اشتهاء الجسد بحب الروح ، والضيق من المقاومة بالانشراح للعفة .

على أن بالرواية — إلى هذه الجوانب المشرقة — بعض المآخذ التى لا تغض كثيراً من قيمتها الفنية[1] .

وأول هذه المآخذ عدم منطقية بعض الأحداث ، أو مخالفتها للواقع مخالفة تبديها غير مبررة بالقدر الكافى . ومن ذلك طرد الأسرة الصعيدية المحافظة لامرأة وابنتيها بدافع المحافظة على السمعة وصون العرض[2] ، بعد أن اقترف رب هذه الأسرة جريمة خلقية قتل من أجلها . فليس من المعقول أو ليس من المعتاد ، أن تطرد أسرة صعيدية امرأة وابنتيها دون أن يقترفن أى ذنب ، وأن يرمى بهن بعيداً إلى المدينة ، دون عائل أو حام ، مع ماقد يتعرضن له من مخاطر ، قد يكون منها مايمس العرض نفسه .

---

(١) دافع الدكتور على الراعى عن معظم ما وجه إلى « دعاء الكروان » من مآخذ أساسها اعتبار هذا العمل رواية فنية واقعية . وقد اتجه الراعى إلى اعتبار العمل رواية شعرية خطابية ليس بلازم أن تشاكل الواقع ، ولا تصاب بضرر من جراء عدم مشاكلتها له .

اقرأ : دراسات فى الرواية المصرية ص ١٤٠ وما بعدها .

(٢) انظر : فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص ٣٩ .

ومن ذلك أيضاً عدم بحث الخال القاسى عن « آمنة » بعد فرارها وعودتها ثانية إلى المدينة ، وهو من عرفناه متشدداً عنيفاً له حساسية مفرطة فيما يمس العرض . فهو الذى طرد أخته وابنتيها أولا . وهو الذى عاد لاصطحابهن إلى القرية ثانياً ، وهو الذى قتل « هنادى » آخر الأمر ؛ وكان ذلك كله من أجل العرض . فما خطبه إذن يختفى اختفاء تامًّا من حياة « آمنة » بعد هروبها إلى المدينة وعملها فى بيت المأمور ، ثم فى بيت آخر ، ثم فى بيت المهندس الذى اعتدى على أختها من قبل ؟! ما باله يتركها تعيش مع هذا المهندس خادمة ثم حبيبة ثم تنتقل معه إلى القاهرة ؟! ليس من المبرر أن يحدث كل هذا والخال القاسى العنيف المتشدد لا وجود له ، وكأن المؤلف قد أنهى وجوده لينفسح المجال لتطور الأحداث بالبطلة .

وثانى المآخذ التى تلاحظ على دعاء الكروان ، ذكر تفصيلات وصور جزئية عديدة لاتخدم الرواية ولا تؤثر فى مسار أحداثها أو تطور أبطالها . ومن ذلك ماكان من وصف لبيت العمدة وبعض من فيه وما فيه ، مثل « خضرة » هذه الدلالة التى تنقل طرفاً وأدوات زينة من المدينة إلى القرية ، والتى التقت بها « آمنة » و « هنادى » وأمهما ، دون أن يكون لها ولا للقاء بها ولا لوصفها وبسط الحديث عنها أية ضرورة .. ومثل ما كان من وصف ساعة الطعام فى بيت العمدة . وحال الطاعمين ، وسرعة تردد أيديهم بين أفواههم والأطباق ؛ وما إلى ذلك من صورة جزئية وتفصيلات يمكن أن تستقيم القصة بدونها[1] .

وثالث هذه المآخذ ، تدخل المؤلف أحياناً ، بإيراد الحديث بطريقة توهم أنه على لسانه ، على حين أن الحديث فى الرواية كلها على لسان البطلة . وقد يعود

---

(١) انظر : فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص ٣٥ .

المؤلف فى آخر الحديث الموهم أنه على لسانه ، فيسنده إلى البطلة ، ويصرفه عن أن يكون حديثاً عنها . ومن ذلك قوله عن « آمنة » وهى هاربة من القرية إلى المدينة : « وإنى لأراها فى طريقها نحو الشرق فيمتلىء قلبي رحمة لها وإعجاباً بها وخوفاً عليها . . وأى قلب لا يرحم فتاة غرة ، لم تكد تتجاوز سن الصبا ، وقد قذفت بها الأحداث فى لجة الحياة الممتلئة بالخطوب والأهوال ، وهى وحيدة ليس لها عون ، قد صفرت يدها من كل شىء ، وفرغ قلبها إلا من هذا الحزن اللاذع الذى يفعمه إفعامًا ، وعجزت نفسها حتى عن الأمل ؛ فهى قد فرت من بيت أسرتها فراراً ، لا تريد شيئًا إلا أن تخلص من هذه البيئة التى لم تكن تستطيع فيها مقاماً ، وتفلت من هذا الشيطان المريد الذى كانت تهشك أن تلقاه إذا أقامت أيامًا[1] » . ثم قوله بعد ذلك فى نفس الفصل على لسان البطلة : « نعم وإنى لأرانى فى هذه الطريق وحيدة شريدة لا أملك إلا نفسى الضعيفة البائسة وإلا جسمى النحيل الضئيل . . .[2] » .

ورابع المآخذ التى توجه إلى الرواية كذلك ، مخالفة بعض المواقف والأحاديث للواقع . ومن ذلك حديث « آمنة » عن الكتب ، وتشوقها للحياة العقلية التى كانت تحياها فى بيت المأمور وفى صحبة ابنته خديجة ؛ وذلك بعد أن تركت بيت المأمور وعملت فى بيت آخر . ففى حديثها تقول — أو يحملها المؤلف على أن تقول — : « ولكن أى حياة يموت فيها العقل ، أو يأخذه شىء من الموت ... أين القراءة مع خديجة ؟ وأين القراءة منفردة ؟ أين هذه الكتب العربية وهذه الكتب الفرنسية التى كنت أنفق معها أكثر النهار وشطراً من

---

(١) انظر : دعاء الكروان ص ٨٢ .

(٢) انظر : دعاء الكروان ص ٨٦ .

الليل قارئة أو متحدثة عما قرأت ..[1] » فالواقع أنه مهما أتيح لهذه الخادمة من تثقيف فى بيت المأمور ، ومهما عطفت عليها الأسرة وزاملتها خديجة ؛ فإن ذلك لايصل إلى حد أن تنفق أكثر النهار وشطراً من الليل قارئة أو متحدثة عما قرأت ، بل لايصل إلى حد أن تتصل بالكتب الفرنسية وتنفق معها ومع الكتب العربية هذا الوقت الذى لاتنفقه إلا تلميذة متفرغة للدرس .

وأخيراً ، ومن أهم المآخذ التى تلاحظ على « دعاء الكروان » أن لغتها تطغى عليها شخصية طه حسين بخصائصه الأسلوبية المعروفة[2] ؛ فالقارىء يحس فى معظم الحالات أن المتحدث هو طه حسين . حتى فى الحديث الذى يجرى على ألسنة شخصيات من شأنها أن تتحدث بأسلوب أقل رونقاً لكى يعتبر أحد أبعاد هذه الشخصيات ؛ فإننا نرى هذا الحديث أيضاً فيه خصائص أسلوب طه حسين . ومن ذلك قول « آمنة » : « على أن الأمر بين سيدى وبينى لم يلبث أن تعسر بعد يسر ، وتعقد بعد سهولة ، واشتد بعد لين ؛ فلكل شىء أجل ، وللصبر أمد ، وللمطاولة غاية تقف عندها ، والمياسرة خير إلا أن تستحيل إلى ضعف وإذعان[3] » . وربما قيل فى تبرير هذا الأسلوب فى السرد والوصف : إن المؤلف جعل البطلة هى الرواية ، أى أنه أجرى الرواية على لسانها ، فكان لزاماً أن تكون الرواية بلغته هو لأنه الراوى الحقيقى . على أن ذلك لايبرر جريان هذا الأسلوب الذى عرف به « عميد الأدب العربى » على لسان امرأة محدودة الثقافة بسيطة الحظ من المستوى الأدبى . وكان الأوفق أن يكون المؤلف هو الراوية حتى يتلاءم السرد والوصف ، مع هذه اللغة التى

---

(١) انظر : دعاء الكروان ص ١٣٠ - ١٣١ .

(٢) انظر : فى الميزان الجديد ص ٣٥ .

(٣) انظر : دعاء الكروان ص ١٥٤ .

عرف بها الكاتب ، ولم تنطبق قط على البطلة ، التى شاء لها المؤلف أن تروى القصة على لسانها ، ثم جعل حديثها فوق مستواها من الناحية النفسية والفكرية[1] .

أما الحوار ، فبرغم أن المؤلف فى قليل من المواطن قد حاول أن يقربه من طبيعة الشخصيات[2] ، فإنه هو الآخر يغلب عليه أسلوب طه حسين ، فهو فصيح بطبيعة الحال ، ثم هو أنيق أيضاً ، وهو بعد ذلك يحمل إلى حد كبير هذه الخصائص الأسلوبية التى عرف بها الكاتب . وكأن على القارىء أن يترجمه في داخله إلى أسلوب يتلاءم مع الشخصية التى تتحدث . ومن ذلك هذا الحوار بين « زنوبة » و « آمنة » ، حين قدمت هذه الفتاة الخادمة على تلك المرأة التاجرة ، رجاء أن تدبر لها عملا بعد أن تركت بيت المأمور . قالت زنوبة : « إن لك من جسمك هذا الجميل ، ووجهك هذا الوضىء ، ومنظرك هذا الذى يسحر الشبان ويخلب عقول الرجال ؛ ما يكفل لك حياة فيها ثروة وغنى ، وفيها نعيم وترف ، وفيها لذة ومتاع ، وفيها تسلط وسيطرة ، واستخفاف وعبث بعقول الشباب والشيب[3] » .

وأخيراً ، لعل فى هذا الجزء من « دعاء الكروان » ما يمثل بعض سمات هذه الرواية . وهذا الجزء هو الذى يمثل موقف المكاشفة التامة بين البطلة والبطل ، بعد أن تعايشا وتهادنا ثم تحابّا ، وبعد أن انتقلا إلى القاهرة ، وانفردا ذات يوم فى غرفة المكتب بمنزل المهندس ، حيث حدث بينهما ما تحكيه البطلة على هذا النحو :

---

(١) انظر : فى الميزان الجديد ص ٣٩ .

(٢) مثل قول « زنوبة » الدلالة عن « آمنة » البطلة « إنها قارحة ليس فى عينها ملح » .

(٣) انظر : دعاء الكروان ص ١١٥ .

« وإنى لأرانى أهم بالانصراف ، وإنى لأراه قد نهض من مجلسه متثاقلا ، وسعى إلىّ متباطئاً ، حتى ردنى فى هدوء ودعة ، ثم عاد إلى مجلسه وقال ... أنبئينى من قضى علينا هذا العذاب المقيم ؟ . . قلت : أنت الذى قضى علينا هذا العذاب المقيم ، وأنا التى قضت علينا هذا العذاب المقيم . كلانا قضى على صاحبه ما نحن فيه من شر ونكر ، وكلانا أتاح لصاحبه ما نحن فيه من هذه الموادعة الهادئة التى لا ينبغى أن نطمع فى خير منها ؛ فليس فى الحياة خير منها بالقياس إليك ولا بالقياس إلىّ . قال : فإن حديثك لم يزدد إلا غموضاً . قلت : فخير لنا أن نقبله على ما فيه من غموض . قال وقد ظهر أنه يبذل جهداً ليحتفظ بهدوئه : فإنى أقسم لك أنى لم أعد أستطيع صبراً على هذه الحياة . قلت : وأنا أيضاً لاأستطيع صبراً على هذه الحياة ، ولكن ما الذى نستطيع أن نفعل ، وقد سبق القضاء بما لم نحب ؟ قال : أى قضاء ! ألم يأن لك أن تفصحى ؟ ألم يأن لى أن أفهم . ألم يأن لهذه الظلمة أن تنجاب ؟ قلت : أحريص أنت على ذلك ؟ إنى لأخشى إن انجابت عنى هذه الظلمة وغمرنا الضوء ، أن يكره كل واحد منا النظر فى وجه صاحبه . قال : وقد غلبه العنف ، فارتفع صوته قليلا واضطربت يده اضطراباً خفيفاً : بل أنا أريد أن أفهم مهما تكن العاقبة. قلت : فأذن لى بالجلوس ، ولم أنتظر إذنه ، وإنما جلست على الكرسى الذى كنت أعتمد عليه ، وألقيت عليه قصتى فى صوت هادىء مطرد ، لايبلله الدمع ولا يظهر فيه الحزن ، ولا ينم عن قليل أوكثير من الاضطراب ، إنما ألقيت عليه قصتى كأنى أتحدث عن شخص غريب إلى شخص غريب .

« وما أدرى أطال الوقت الذى ألقيت فيه قصتى أم قصر ، ولكنى أعلم أنى سمعتنى أقول : أفهمت الآن ؟ أترى إلى هذا الضوء الذى يغمرنا ؟ أتستطيع أن تنظر إلىّ ؟ وقد انتظرت جوابه لحظة قصيرة ، ولكنى سمعته كأنما كان

يتحدث إلىّ من مكان بعيد جداً . سمعته يقول : نعم أستطيع أن أنظر إليك، ولن أستطيع أن أنظر إلا إليك . وأنت، أتطيقين أن تنظرى إلىّ ؟ أما زلت تضمرين الانتقام ؟ . ولم أجب إلا بما تجيب به المرأة المغلوبة التى انكسرت نفسها وذاب قلبها . فهو يسيل من عينها دموعا . ثم أسمعه بعد وقت لاأدرى أكان طويلا أم قصيراً يقول لى : لقد كان من الممكن أن نفترق قبل أن يغمرنا هذا الضوء: فأما الآن فقد أصبح أمر افتراقنا شيئاً لاسبيل إليه . أليس من العجيب أن يكون هذا الضوء الذى أخذ يغمرنا شراً من الظلمة التى خرجنا منها ؟ إن أحدنا لايستطيع أن يهتدى فى هذا الضوء إلا إذا قاده صاحبه ، إن العبء لأثقل من أن تحمليه وحدك ، وإن العبء لأثقل من أن أحمله وحدى . فلنحتمل شقاءنا معاً حتى يقضى الله أمراً كان مفعولا(١) » .

٤ ـ الرواية الذهنية :

ويقصد بها تلك الرواية التى يقدم بها المؤلف فكرة ذهنية . يؤمن بها ، ويريد أن يؤمن بها معه الآخرون . فيعبر عنها لهم فى قالب روائى . تكون هذه الفكرة الذهنية هى مغزاه أو مضمونه ، أو الهدف الرئيسى الذى تشير إليه .

ولكون الغرض الأول هو تقديم هذه الفكرة الذهنية والإقناع بها ، ترتب الحوادث ترتيباً خاصًا ، بحيث تعمق الإحساس بهذه الفكرة . كما تشكل المواقف وتحرك الشخصيات على النحو الذى يتسق مع هدف الرواية : حتى تصبح المواقف والشخصيات والصور الجزئية بمثابة الرموز لعناصر الفكرة

(١) انظر : دعاء الكروان ص ٥٩ ــ ٦٠ .

المسبقة ، وحتى يتحقق فى النهاية من مجموع الأحداث والمواقف والشخصيات والصور الجزئية ، الرمز الكلى الذى يريده الكاتب .

والنموذج الفريد لهذا اللون من نتاج الفترة التى يساق عنها الحديث هو :

(أ) « عودة الروح » لتوفيق الحكيم :

فهذه الرواية[1] وإن استخدمت الوسائل النفسية ، وعبرت عن تجربة شخصية ، وصورت جوانب اجتماعية طبقية ، بما يمكن معه أن تندرج تحت لون أو أكثر من الألوان الروائية السابقة[2] — هى وإن كانت كذلك ، لا يبرز فى نسيجها خيط من الخيوط السابقة كما يبرز الخيط الذهنى ، الذى يطغى على بقية الخيوط حتى يكاد يخفيها . ولذا كان طابعها الواضح هو الطابع الذهنى ، الذى يوشك أن يخفى كل ما سواه[3] .

فالرواية تعرض حياة أسرة قروية تعيش فى القاهرة ، وتتألف من : مدرس اسمه « حنفى » ، وأخ له طالب فى الهندسة ، اسمه « عبده » وأخت لهما اسمها « زنوبة » ، وابن عم لهؤلاء اسمه « سليم » هو يوزباشى بوليس موقوف ، ثم ينضم إلى الجميع ابن أخ هو طالب بالثانوى اسمه « محسن » . ويقوم

---

(١) ظهرت هذه الرواية سنة ١٩٣٣ .

(٢) اعتبر بعض الباحثين هذه الرواية من روايات الترجمة الذاتية . انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٧٢ .

(٣) يقول الدكتور على الراعى عن عودة الروح « هى رؤيا فيها الواقع وفيها الحلم ، فيها التصوير المباشر للمجتمع وفيها الخيال الصرف ، وفيها الواقع الذى تحكمه فكرة كبيرة فتغيره أو تطوره أو تعيد تشكيله ليكون للفكرة أقرب مثالا أو أكثر تمثيلا » .

انظر : دراسات فى الرواية المصرية ص ٩٩ .

بخدمتهم « مبروك » ، الذى يعتبر « خادم شرف » ، لأنه بمثابة زميل للكبار فى الأسرة ، حيث تربى فى القرية معهم ، وكان رفيقاً فى الدراسة لهم ، ولكنه لم يفلح فقدم فى صحبتهم إلى القاهرة . كذلك كان « حنفى » « رئيس شرف » لأنه أكبر الجميع سنًّا ، ولأنه مع ذلك ضعيف الشخصية لا حول له ولا طول .

و « محسن » وإن كان ابن أخ لهذه الأسرة ، فهو أحسن الجميع حالا وأيسرهم عيشاً ، وأرفههم نشأة ، لأن أباه كبير أعيان القرية وأعظم أهلها ثراء ، وقد ورث الأب ثروته من جهة أمه التى هى غير أم هؤلاء الأعمام . لذلك كانوا فقراء ، وكان هذا الوالد غنيًّا . ومع ذلك قد دفع بـ « محسن » إلى هؤلاء الأعمام فى القاهرة ، ليعيش معهم ويتعلم الحياة فى وسطهم ، وليتم دراسته الثانوية بإشراف عمه « حنفى » .

وكان أفراد هذه الأسرة الريفية الأصل يسكنون منزلا بحى السيدة زينب ، ويفضلون النوم فى حجرة واحدة ، حيث ينامون على سراير متراصة كأنهم فى عنبر مستشفى أو معسكر جنود . حتى « مبروك » الخادم . قد اتخذ من المائدة سريراً ينام عليه جنباً إلى جنب معهم . وكانوا يأكلون معاً . ويجلسون معاً . وحين يمرضون يمرضون معاً ، وبالمرض نفسه . ثم يعالجون معاً ويصحون معاً . ثم هم بعد ذلك يحبون معاً ، ويكون محور حبهم فتاة واحدة ، هى « سنية » بنت الجيران ، كريمة « الدكتور حلمى » طبيب الجيش المتقاعد .

وتبدأ قصة الحب مع « محسن » الذى يتعرف على « سنية » عن طريق عمته « زنوبة » التى كانت تلتقى بهذه الجارة على السطح أحياناً . وذات مرة كان « محسن » مع عمته ، فعرفته « سنية » وعرفها ، وحين علمت الفتاة أن

الفتى يحسن الغناء ، دعته إلى زيارة منزلها لتسمعه ، ولتصحبه فى غنائه بالعزف على « البيانو » الذى كانت تجيده .

وتكررت زيارة « محسن » لسنية لتعلمه « البيانو » . وفى بعض هذه اللقاءات ، قص عليها قصة اتصالة بالغناء ، وكيف أجاده وفتن به ، وذلك لصحبته حيناً لمطربة كانت صديقة للأسرة ، اسمها « الأسطى شخلع ». وحكى «محسن » « لسنية » عدداً من النوادر والطرائف المتصلة بهذه المطربة ، مما أدخل السرور عليها وجعلها تزداد إعجاباً به .

ومن خلال هذه الزيارات أحب « محسن » « سنية » حبًّا عميقاً ، لكن سنية تعرفت على عمه « عبده » حين حصل خلل فى نور منزلها ، وأخبرت بذلك « زنوبة » فأسرع « عبده » طالب الهندسة إلى بيت الجيران لإصلاح هذا النور ، ووقع هو الآخر فى حب « سنية » . ثم ادعت هذه مرة أخرى أن « البيانو » يحتاج إلى إصلاح ، وحدثت بذلك « زنوبة » التى عرضت الأمر على الأسرة ، فأسرع « سليم » — يوزباشى البوليس الموقوف ، والمولع بعزف « الهارمونيكا » — إلى بيت الجيران ، ووقع أيضاً فى غرام « سنية » . . غير أن حب « محسن » كان الحب الحقيقى الذى يمكن أن يصدق عليه هذا الاسم بين أحاسيس كل هؤلاء . فقد كان حب « عبده » حبًّا خفيفاً تقاومه الكبرياء ويكاد يغلبه الإقبال على العمل والانكباب على اللوحات . كما كان حب « سليم » حبًّا شهويًّا ، يحركه الفراغ وتلونه الرغبة . أما حب « محسن » فكان حبًّا « رومانسيًّا » صادقاً حارًّا عنيفاً ، وقد سبب التنافس على حب سنية — برغم اختلافه — بعض التوتر بين « عبده » و « سليم » ، وبعض الغيرة بينهما وبين « محسن » . فهو الذى فاز بنصيب الأسد فى التردد على بيت الحبيبة ، نظراً لصغر سنه وبعد الشبهة عنه ؛

ثم لوجود مبرر لهذا التردد ، وهو تعلم « البيانو » من « سنية » لقاء تعليمها الغناء .

وسافر « محسن » فى زيارة إلى قريته بإحدى جهات البحيرة ، وهناك التقى بالفلاحين وأعجب بكفاحهم الجماعى ، وغنائهم الجماعى ، من أجل هدفهم النبيل . كما شاهد فى بعض دور الفلاحين وحدة رائعة بين الإنسان والحيوان ، الذى يعيش معه ويتعاطف وإياه ؛ لدرجة أنه شاهد طفلا يشارك عجلا فى امتصاص اللبن من ضرع أم العجل .. وفى أثناء وجود « محسن » بالقرية زار والده الثرى عالم آثار فرنسى ، ومفتش رى إنجليزى ، ودار نقاش بينهما حول المصريين وحضارتهم ، حيث دافع الأثرى الفرنسى عن المصريين وأجدادهم الفراعنة دفاعاً مجيداً ، وأشاد بما كان لهم من حضارة عريقة . لا تزال روحها تنتقل عبر القرون فى ضمير الأجيال ، تنتظر من يفجرها ، لتعود إلى مصر الحياة الثائرة الرائعة ، التى ترد حاضرها أكثر إشراقاً من ماضيها .

وبعد أن تزود « محسن » فى هذه الزيارة من الزاد الروحى ، ممثلا فيما رأى وفيما سمع فى الريف ، وبعد أن تزود أيضاً من الزاد المادى ، ممثلا فيما حمل من خيرات القرية وأطعمتها ؛ عاد إلى القاهرة ، حيث استقبله أعمامه بالترحاب ولقيهم بالبهجة .

ولكن تلك البهجة لم تطل ، فما لبث أن عرف أن « سنية » قد انصرفت عن أسرتهم جميعاً ، وذلك لأنها قد وقعت فى حب حقيقى لجار لها اسمه « مصطفى » ، وهو شاب وارث من أبناء تجار المحلة الأثرياء . . وقد تأزمت العلاقة بين « سنية » وأسرة « محسن » . بل تحولت إلى ما يشبه العداء ، بسبب

العمة « زنوبة » العانس . فهى قد لاحظت العلاقة الجديدة ، وكانت تطمع فى مصطفى هذا الجار الذى اختطفته « سنية » . وأخذتها الغيرة فراحت تفرط فى التشنيع على قصة هذا الحب ، إلى درجة أنها أرسلت خطاباً إلى والد « سنية » جعلته غفلا من التوقيع ؛ وأخبرته فيه عن علاقة ابنته بالجار ، فى كثير من المبالغة والتزيد .

وحين التقى « محسن » « بسنية » رجاء أن ينقذ الموقف المتدهور ، رآها تنصرف عنه ، بل وجدها تصارحه بما يملأ قلبه باليأس . فيقع مريضاً ، ويشفق عليه أعمامه ، ويتحولون جميعاً إلى مشاعر متجانسة . ويسودهم وئام كامل ، حيث جمعهم الحرمان من « سنية » بعد أن أوشك أن يفرقهم الطمع فيها .

وتتقدم قصة حب « مصطفى» و « سنية » ، وتفشل كل حيل « زنوبة » ، حتى يلتقى الحبيبان ويتفقا على الزواج . . وتتدخل « سنية » فى توجيه مصطفى إلى الجد والعمل ، فتحمله على ترك القاهرة ، والسفر إلى المحلة ليرعى تجارته ويدبر شئونه بنفسه ، بعد أن كان قد عزم على تصفية تجارته فى بلده ، والبحث عن عمل فى القاهرة .

أما الآخرون ، فبعد أن فشلوا فى حبهم ، وتأكدوا أن سنية لم تعد لأحد منهم ، نراهم يضعون همهم فى المشاركة فى ثورة ١٩١٩ . التى كانت قد انفجرت فى تلك الفترة . ويشتغل بعضهم بتوزيع المنشورات ، فيقبض عليهم ويساقون جميعاً ــ باستثناء زنوبة ــ إلى السجن ، ثم يتوسط لهم والد « محسن » فيوضعون فى مستشفى ، ويعيشون فى عنبر واحد من عنابره متجاورى السراير ، تماماً كما كانوا فى منزلهم من قبل .

وتنهى الرواية بتعجب الطبيب الذى رآهم فى المستشفى متجاورين على هذا النحو ؛ فقد كان هو الطبيب الذى رآهم من قبل فى البيت متراصين فى حجرة واحدة ، أيام أن زارهم فى مرضهم الجماعى .

وهكذا يجعل الحكيم من هذه الحكاية البسيطة معبراً إلى فكرة ذهنية ضخمة ، هى فكرة أن الشعب المصرى شعب تكمن فيه روح الوحدة والقوة ، مهما فرقته الأنانية العارضة ، ومهما أضناه الضعف الموقوت . . ولذلك فمصيره إلى الوحدة وإن تفرق ، ومآله إلى القوة وإن ضعف . وليس ينقصه إلا زعيم من أبنائه يعبر عن روحه ويوجهه إلى غايته ، حيث يوحد شمله ، ويكشف عن قوته ، وساعتها تعود الروح العظيمة إلى الظهور فى هذا الشعب من جديد ، ويأخذ مكانه الجدير به تحت الشمس .

وقد جعل المؤلف الأسرة الريفية فى الرواية رمزاً للشعب المصرى ، بل إنه كثيراً ما سمى هذه الأسرة باسم « الشعب » واختارها من الريف لتوثيق الربط بين الشعب ورمزه ، باعتبار أهل الريف أولا يمثلون الغالبية العظمى لهذا الشعب ، ثم باعتبارهم ثانياً أجمع لحضارة هذا الشعب وخصائصه من أى عنصر آخر من عناصره[١] .

وكذلك وجه المؤلف الأحداث المتعلقة بهذه الأسرة ، والمشاعر التى تصدر عنها ، وجهة تخدم الفكرة الذهنية التى آمن بها وأرادنا على أن نؤمن بها معه[٢] . فجعل التوحد أساس حياة هذه الأسرة ؛ فأفرادها يعيشون معاً : وينامون معاً ، ويأكلون معاً ، بل إنهم يمرضون معاً ويصحون معاً ، ثم بعد ذلك يحبون معاً . كذلك جعل المؤلف الفـُرقة من الأمور العارضة

---

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور/عبد المحسن بدر ص ٣٨١ .

(٢) انظر : دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ص ١٠٠ وما بعدها .

التى ما تلبث أن يغلبها الجوهر الأصيل فى هذه الأسرة، أو فى هذا « الشعب »، كما يطيب للمؤلف أن يقول .

وقد كانت الأنانية سبب الفرقة ، ممثلة فى طمع كل رجال الأسرة فى الظفر « بسنية » ، والظفر بها ظفراً فردياً .. وقد يكون المؤلف رامزاً « بسنية » إلى مصر ، وجاعلا الحب المصلحى لها حباً يسبب الفرقة ويهدد بالتصدع والضياع . . وقد يكون المؤلف أيضاً جاعلا سنية هذه التى ترمز إلى مصر، دافعاً للعمل ومحفزاً على النشاط وموجهاً إلى النجاح . وقد تمثل ذلك فى أثرها على مصطفى ، الذى جعلته يرتد إلى صوابه ، وينصرف إلى عمله ويعود إلى بلدته ليرعى تجارته بنفسه . هذا على حين انصرفت عن هؤلاء المختلفين الأنانيين من أسرة « محسن » .

على أن هؤلاء المختلفين الأنانيين ما لبثوا أن اتحدوا من جديد ، وأصبحوا قوة لها دورها فى عمل جماعى نافع ، وذلك حين ظهر من بين أبناء الأمة من وحد شتاتها وأبرز قواها ، وقادها إلى نضالها فى ثورة سنة ١٩١٩ .

وليؤكد المؤلف فكرته نحو حقيقة الاتحاد فى ضمير هذا الشعب ، قد جعل هذه الأسرة تشترك فى الثورة معاً ، ويقبض على أفرادها معاً ، ويودعون فى السجن معاً ، ثم يراهم الطبيب فى المستشفى معاً ، تماماً كما رآهم من قبل متراصين على سرايرهم فى بيتهم بحى السيدة .

وقد اعتمد الحكيم فى فكرته الأساسية على أسطورة فرعونية هى أسطورة « إيزيس » و « أزوريس » ؛ فنى الأسطورة مثّل « أزوريس » خصب البلاد ونماءها وازدهارها ، فقطعته أيدى الظلم وفرقته فى الآفاق . فعملت « إيزيس »

على تجميعه وإعادة الحياة إليه . . وقد صرح الكاتب بتشبيه « سنية » « بإزيس » . . وقد قامت « سنية » فعلا بما يشبه دور « إزيس » ، فهى قد جمعت جهود الأسرة أو « الشعب » ، ووجهت كفاح الأفراد توجيهاً جماعيا نافعاً من أجل مصر . . ويفهم من مساق الرواية أن المؤلف قد رمز « بأزوريس » إلى الزعيم سعد زغلول ، الذى أبعد وشتتت جهوده ، وأريد القضاء على حركته الخصبة الخيرة ، فكانت عملية التجميع والثورة إعادة للبعيد ولمًّا لجهوده ، وإعادةِ للروح ، روح الشعب الممثلة فى ثورة ١٩١٩[1].

وقد وفق الكاتب غاية التوفيق فى تقديمه لهذا الباطن العظيم الذى يكمن وراء الظاهر البسيط الذى تمثله الرواية . وكان رائعاً فى محاولته تفسير حقيقة الشعب المصرى من خلال حياة أسرة ريفية بسيطة من أسره ، وفى تجاوزه للواقع القريب والمظهر السطحى ، إلى الكشف عن معدن الشعب وروح القوة والوحدة والعظمة فيه .

كذلك كان المؤلف رائعاً فى تقديم صور حية وصادقة من حياة الشعب المصرى فى الريف والمدن ، بما فيها من صراعات ومفارقات وعميق دلالات.

غير أنه نظراً لأن أحداث القصة المادية بسيطة ، وشخصياتها كذلك بسيطة ، بحيث لا تحتمل استيعاب كل عناصر فكرة المؤلف الذهنية ؛ فقد لجأ الكاتب إلى وسائل متعددة بعيدة عن جو الرواية ومستوى أبطالها ، ويتضح فيها تدخل المؤلف وفرضه لنفسه[2] . وكل ذلك لبسط الفكرة الذهنية والإقناع بها . ومن تلك الوسائل جعل بعض الأفكار يرد خواطر

---

(١) انظر : دراسات فى الرواية المصرية ص ١٠٥ – ١٠٧ . وانظر : تطور الرواية العربية ص ٣٨١ – ٣٨٢ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٣٨٢ وما بعدها .

على رأس البطل « محسن» ، أو تضطرب أحاسيس فى داخله ، كان المؤلف يتدخل بترجمتها — كما يقول — إلى أفكار أو لغة عقل ومنطق . ومثال هذا حديثه عن تعايش الفلاح بحيوانه ، ودلالة ذلك على فلسفة المصريين وإيمانهم بالاتحاد بين المخلوقات ، وارتباط الإنسان نتيجة لهذا الاتحاد بالحيوان ارتباطاً كان من مظاهره عبادة المصريين القدماء لبعض الحيوانات ، أو رمزهم للإله الواحد برموز من الحيوانات المختلفة ؛ لأنها كلها من عمل الإله فهى على صورته ؛ لأنها من صناعته . تماماً كما أن الإنسان على صورة الخالق لأنه من عمله[1] .

كذلك لجأ المؤلف إلى مواقف وصور قد يكون بعضها بعيدا عن محور الرواية وأبطالها ؛ ليقدم من خلال ذلك بعض الأفكار التى تكمل فكرته الذهنية وتعمق الإحساس بها . ومن ذلك ما دبره من لقاء بين عالم آثار فرنسى ومفتش رى إنجليزى فى بيت والد « محسن» . حيث ذكر المؤلف على لسان العالم الأثرى كل ما أراد أن يقول هو عن عظمة المصريين وعراقة أصلهم، وكمون روح القوة والوحدة والحضارة فيهم .

ومن وسائل المؤلف أيضاً للإقناع بفكرته ؛ إيراد فقرات من كتاب الموتى ترمز إلى مضمون الرواية ، وتشير إلى الفكرة الذهنية الكامنة وراء الأحداث والشخصيات . فى صدر الجزء الأول أورد هذه العبارات : « عندما يصير الزمن إلى خلود ، سوف نراك من جديد ، لأنك صائر إلى هناك حيث الكل فى واحد » . وقد فعل المؤلف ذلك ليشير إلى المضمون الرئيسى لهذا الجزء . وهو الوحدة . . وفى صدر الجزء الثانى أورد المؤلف من كتاب الموتى هذه الجمل : « انهض يا « أزوريس »، أنا ولدك « حوريس »

---

(١) انظر : « عودة الروح » جـ ٢ ص ٣٠ وما بعدها .

جئت أعيد إليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الحقيقى ، قلبك الماضى » .
وقد أورد المؤلف هذا ليشير إلى المضمون الرئيسى للجزء الثانى من عودة الروح ، وهو عودة الحياة نتيجة لوجود القوة المجمعة .

وقد حدث كل هذا التدخل — أو التحايل من المؤلف — نتيجة لعدم التوازن الكامل بين ظاهر الرواية وباطنها ؛ بحيث لم يتسع — تماماً — الظاهر البسيط لاستيعاب الباطن العظيم ، فاضطر الكاتب إلى هذه الوسائل لتكميل بسط فكرته[1] .

وفى هذه الظاهرة يكمن العيب الأول والأكبر من عيوب هذه الرواية ، وهو عدم قدرتها — بالوسائل الروائية وحدها — على أداء المضمون الذى يقصد إليه المؤلف ، واحتياجه — لذلك — إلى التدخل بوسائل بعيدة عن البناء الروائى ، وفرضه على أحداث الرواية ومواقفها وجوها وطبيعة شخصياتها ؛ كثيراً مما لا تقتضيه مسيرة الأحداث أو طبيعة المواقف أو مستوى الشخصيات .

وعيب آخر يتضح فى تسيير أحداث الرواية لخدمة الفكرة الذهنية المسبقة ، بحيث تبدو بعض الأحداث مجانبة كثيراً للواقع ، ومتسمة إلى حد كبير بالافتعال . وذلك لا يخفى فى جعل الأسرة الريفية تنام معاً وتمرض معاً وتبرأ معاً وتحب معاً ، وتثور معاً وتسجن معاً[2] .

وعيب ثالث يتضح فى هذه الرواية ، وهو عدم منطقية بعض المواقف ، أو عدم تسويغ تصرفات بعض الشخصيات . ومن ذلك موقف « حنفى »

---

(١) اقرأ بعض ما كتب عن عدم التوازن بين ظاهر الرواية وباطنها فى خطوات فى النقد ليحى حق ص ١٠١ ، وفى تطور الرواية العربية ص ٣٨٥ .

(٢) برر الدكتور على الراعى ذلك ، كما برر عدداً آخر من المآخذ التى توجه إلى عودة الروح انظر : دراسات فى الرواية المصرية ص ٩٩ وما بعدها .

المدرس مع خاطب أخته « زنوبة » ، « فحننى » يعرف عن نفسه أنه قبيح الخلقة ، ومع هذا يغرى هذا الخاطب بأن يقول له عن « زنوبة » : إنها مثله فى الخلقة، وليس يحتاج فى تصورها إلا إلى أن يتطلع إليه[1] . مما نفر الخاطب وصرفه عن « زنوبة » دون أن يراها . فليس يبلغ الجهل وتصل السذاجة بمثقف « كحننى » ألا يدرك شكله وعيوبه ، أو لا يعى أن ما يقوله يضيع خاطب شقيقته ويفوت عليها الفرصة .

ثم عيب رابع يتضح فى الرواية ، وهو الاستطراد بإيراد قصص فرعية، وصور جزئية لا تتصل بالرواية، أولا تخدمها فى كثير أو قليل . ومن ذلك ، القصص المتعلقة « بالأسطى شخلع » المطربة ، التى كان لها أثر فى حب البطل للغناء[2] ، والتى لم يكن لقصصها هذه العديدة ، أية علاقة ببناء الرواية . . ومن ذلك أيضاً، تلك القصص التى كان يحكيها « الدكتور حلمى » والد « سنية » ، عن رحلاته فى السودان ومغامراته فى غاباتها[3] .

وأخيراً ، يلاحظ على لغة الرواية — برغم حيويتها وملاءمتها للأسلوب الروائى — عدم الدقة اللغوية أحياناً . فبغض النظر عن استخدام العامية فى الحوار ، الذى هو مذهب من مذاهب التعبير القصصى ، نجد المؤلف قد تورط فى عدد من الأخطاء فى السرد والوصف ، وهو يلجأ إلى الفصحى باختياره . وهذه الأخطاء لا يمكن الاعتذار عنها إلا بعدم تمكن الكاتب من الأداة اللغوية فى ذلك الحين . ومن ذلك — على سبيل المثال — وصفه

---

(١) انظر : عودة الروح جـ ١ ص ٢٤ .

(٢) اقرأ هذه القصص فى عودة الروح جـ ١ ص ١٤٧ وما بعدها .

(٣) دافع الدكتور الراعى عن هذا التزيد ضمن ما دافع عنه من مآخذ . انظر : دراسات فى الرواية المصرية ص ١٢٣ .

لعيني « حنى » « بالأعمشتين[1] » . وقوله عن القهوة المواجهة لبيت الأسرة: « فقد كانت الغوغاء والجلبة داخل القهوة تصم الآذان[2] » .

على أن « عودة الروح » مع ذلك من الأعمال الروائية الكبيرة فى الأدب المصرى الحديث ، وذلك لما حوت من باطن رائع وهدف كبير ، ولما أوردت من صور حية معبرة فى صدق عن حياة مصر ومجتمعات الريف والحضر فى الفترة التى تمخضت عن ثورة ١٩١٩ ، ثم لما فيها من نقد اجتماعى هادف لكثير من العيوب الاجتماعية والعلاقات الطبقية والنظرات الخاطئة . وأخيراً لما فيها من رؤيا شفافة ، نافذة ، أوشكت أن تكون إلهاماً صادقاً أو نبوءة كاشفة . . ولعل فى هذا الجزء التالى من عودة الروح ما يوضح فكرة الكاتب الأساسية من وراء روايته ، وما يوضح بعض خصائصها الفنية .

كتب توفيق الحكيم فى حوار أجراه بين مستر « بلاك » مفتش الرى الإنجليزى ، والعالم الفرنسى « مسيو فوكيه » بعد أن تناولا الغداء فى عزبة والد « محسن » فى الريف :

« قال الإنجليزى لرفيقه :

– لا أرى إلا سرباً من ذوى الجلاليب الزرقاء .

فنظر الفرنسى إلى الفلاحين ثم قال معجباً :

– ما أجمل ذوقهم ! لون لباسهم كلون سمائهم !

فارتسمت على فم الإنجليزى ابتسامة تهكم وقال :

– إنك تبالغ إذ تحسب لهؤلاء الجهلاء ذوقاً !

---

(١) انظر : عودة الروح جـ ١ ص ٢٤ .

(٢) انظر : عودة الروح جـ ١ ص ٥١ .

فأجاب الأثرى الفرنسى بإيماءة وقوة :

– جهلاء ! إن هؤلاء الجهلاء يا مستر بلاك أعلم منا !

فضحك الإنجليزى ، وقال أيضاً فى تهكم :

– لأنهم ينامون مع البهائم فى حجرة واحدة !

فأجاب الفرنسى بجد :

– نعم، وبالأخص لأنهم ينامون مع البهائم فى قاعة واحدة .

فالتفت إليه مستر بلاك محدقاً ومبتسماً :

– إنها نكتة ظريفة يا مسيو فوكيه .

فأجاب الفرنسى :

– بل حقيقة تجهلها أوربا للأسف .. نعم إن هذا الشعب الذى نحسبه جاهلا ، ليعلم أشياء كثيرة ، ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله . إن الحكمة العليا فى دمه ولا يعلم ، والقوة فى نفسه ولا يعلم . هذا شعب قديم . جىء بفلاح من هؤلاء وأخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة من تجارب ومعرفة، رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدرى .

نعم هو يجهل ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجة ، تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجارب ، فتسعفه وهو لا يعلم من أين جاءته . هذا ما يفسر لنا نحن الأوربيين ، تلك اللحظات من التاريخ التى نرى فيها مصر تطفر طفرة مدهشة فى قليل من الوقت ، وتأتى بأعمال عجاب فى طرفة عين . كيف تستطيع ذلك إن لم تكن هى تجارب الماضى الراسبة ، قد صارت فى نفسها مصير الغريزة ، تدفعها إلى الصواب وتسعفها فى الأوقات الحرجة ، وهى لا تدرى . لا تظن يا مستر بلاك أن هذه الآلاف من السنين التى هى ماضى مصر ،

قد انطوت كالحلم ولم تترك أثراً فى هؤلاء الأحفاد .. أين إذن قانون الوراثة الذى يصدق حتى على الجماد ؟[1] » .

ثم قال عن الشعب : « نعم ينقصه ذلك الرجل الذى تتمثل فيه كل عواطفه وأمانيه ويكون له رمز الغاية . . عند ذاك لا تعجب لهذا الشعب المتماسك المتجانس المستعذب ، والمستعد للتضحية ، إذا أتى بمعجزة أخرى غير الأهرام [2] » .

٥ ــ الرواية التاريخية القومية :

الرواية التى تتخذ مادتها الأساسية من التاريخ ؛ إما أن تقصد إلى تعليمه ، ويكون صبه فى القالب الروائى لإساغته وتحسين عرضه ، وهذه هى الرواية التاريخية التعليمية ، وإما أن تقصد إلى إحياء الماضى وتمجيده . ويكون عرض التاريخ فى قالب روائى خدمة لهدف قومى ، أو تعبيراً عن إحساس وطنى ، وهذه هى الرواية التاريخية القومية . وقد عرفنا اللون الأول فى الفترة السابقة على يد جورجى زيدان ؛ الذى قدم سلسلة من الروايات التاريخية التعليمية[3] . جاعلا هدفه الأساسى تعليم التاريخ ، دون إحساس قومى أو هدف وطنى .

وفى هذه الفترة التى يساق عنها الحديث ظهرت روايات تاريخية ، منها ما يعتبر خطوة نحو اللون القومى ؛ ومنها ما يعتبر البداية الأولى لهذا اللون .

---

(١) انظر : عودة الروح ص ٥٠ ــ ٥٢ جـ ٢ .

(٢) انظر : عودة الروح ص ٥٩ ــ ٦٠ جـ ٢ .

(٣) انظر : ما كتب عن روايات جورجى زيدان فى : «تطور الأدب الحديث فى مصر» للمؤلف ــ الفصل الرابع ، مقال ٣ ــ القصص بين استلهام التراث ومحاكاة أدب الغرب ، فقرة جـ .

أما العمل الذى يمثل خطوة نحو الرواية التاريخية القومية، فهو « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد ، وأما العمل الذى يمثل بداية الرواية التاريخية القومية فهو « عبث الأقدار » لنجيب محفوظ .

(ا) « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد[1] :

وقد اعتبرت هذه الرواية خطوة نحو الرواية التاريخية القومية ، لأنها فى الواقع اهتمت بتعليم التاريخ كروايات جورجى زيدان ، ولكنها لم تخل فى الوقت نفسه من الإحساس القومى والهدف الوطنى . ولو أنها خلصت للتعبير عن هذا الإحساس وخدمة هذا الهدف ، لكانت البداية الحقيقية للرواية التاريخية القومية . لكنها لم تخلص لذلك ، بل اهتمت أساساً بعرض التاريخ وتعليمه من خلال قالب الرواية ، فكانت بين بين ، ولذا اعتبرت

---

(١) ولد محمد فريد أبو حديد بالقاهرة سنة ١٨٩٣ ونشأ فى دمنهور وتعلم بها خلال المرحلة الابتدائية ، أما المرحلة الثانوية فقضاها بالإسكندرية ، ثم القاهرة والتحق بعد ذلك بالمعلمين العليا ، وتخرج سنة ١٩١٤ ، ثم درس الحقوق ونال درجتها سنة ١٩٢٤ ، وعمل بالتدريس مدة ، ثم عمل رقيباً للصحافة حيناً ، عاد بعده إلى وزارة المعارف . . . وما زال يرقى فى مناصب الوزارة حتى كان سكرتيراً لجامعة الإسكندرية ، ثم نقل إلى دار الكتب فترة ، عاد بعدها إلى العمل بالوزارة ، حيث عين مديراً للثقافة ، ثم عميداً لمعهد التربية ، حتى رقى إلى منصب وكيل للوزارة إلى أن أحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٣ ، ثم عمل بعد ذلك مستشاراً للتعليم فى ليبيا وشارك فى إنشاء الجامعة الليبية ، وكان عضواً بالمجمع اللغوى، ثم نال جائزة الدولة التقديرية فى الآداب وتسلمها فى يناير سنة ١٩٦٥ . وله مؤلفات عديدة فى الحقل القصصى أهمها : « صحائف من حياة » و «ابنة المملوك » و « الملك الضليل » و « المهلهل » و « زنوبيا » و « عنترة » و « الوعاء المرمرى » و « آلام جحا » و « أزهار الشوك » و « أنا الشعب » وله كذلك بعض الترجمات منها . ترجمة « ماكبث» و « فن التعليم » ، وله أيضاً بعض المؤلفات فى التاريخ مثل : « فتح العرب لمصر » و « سيرة السيد عمر مكرم » . وقد أدلى صاحب هذه الترجمة إلى المؤلف بالمعلومات الخاصة بسيرته فى لقاء سنة ١٩٦٥ .

رواية تاريخية تعليمية متطورة وممهدة للرواية التاريخية القومية[1] .

وهذه الرواية تعرض فترة من تاريخ مصر ، وهى فترة اغتصاب محمد على للسلطة ، وما لابس ذلك من صراع ضد سيطرة الأتراك ، ومقاومة لأطماع الإنجليز ، وتوهين لقوة المماليك ، واستغلال لنيل المصريين .

وقد جعل المؤلف لهذه الرواية محورين حاول جاهداً أن يربط بينهما، الأول محور تاريخى يدور حول محمد على وصراعه وتحايله وغدره حتى خلص له الأمر ، والثانى محور عاطفى ، يدور حول شاب عربى يسمى « عليا » ، كان أبوه من الزعماء الكبار فى الحجاز ، وحين مات هذا الأب فى أحداث سياسية وتشتتت أسرته ، ركب هذا الفتى البحر متجهاً إلى الشواطىء المصرية ، وبعد أن عبر البحر الأحمر ، ركب سفينة فى النيل اندفعت به إلى شاطىء بنى سويف ، وهناك قرب قصر المملوك « عمر بك » ، وفى ليلة عاصفة ، أوشك أن يغرق بسفينته ، لولا أن رأته « حورية » ابنة « عمر بك » وهى تطل من قصرها على النيل ،فطلبت إلى بعض الأعوان إنقاذه ، ثم جاءوا به إلى القصر . ومن يومها أصبح مديناً بحياته لهذا البيت ، فصار تابعاً « لعمر بك » الذى أحبه أشد الحب ، واعتبره بمثابة ابنه ، وخاصة حين عرف والده وتاريخه فى النضال ، وأنه صديق للسيد عمر مكرم الزعيم المصرى الكبير . كما صار « على » من أول لحظة رأى فيها « حورية » مدلها بحبها . بالإضافة إلى أنه كان مديناً لها بعمره .

وكان « عمر بك » من الزعماء المشاركين فى الأعمال السياسية ، وكان يتخذ

---

(١) ظهرت هذه الرواية سنة ١٩٢٦ .

منزله فى بنى سويف قرب أراضيه ومصالحه المعيشية ، كما كان يتردد على القاهرة للمشاركة فى الأحداث السياسية . وفى أثناء الصراع بين الوالى التركى خورشيد، وبين المماليك ، وقع « عمر بك » أسيراً وحبس فى القلعة ، ودفع الوفاء « عليا العربى » إلى محاولة تخليصه ، فقام بمغامرة كبيرة انتهت باتفاق أهم زعماء المماليك مع محمد على بوساطة السيد عمر مكرم صديق والد « على » . وبهذا الاتفاق تقوى جانب محمد على، حتى حمل « خورشيد » الوالى التركى على التسليم والنزول من القلعة . وهكذا فك أسر « عمر بك » ولى نعمة «على» ووالد حبيبته « حورية » . وفى لقاء بين هذا الزعيم ، وبين محمد على، دار الحديث حول « على » وبطولته ، واختاره محمد على ليكون من رجاله ، على أن يظل على ولائه « لعمر بك » . وعاش « على » فى القاهرة برغمه ، وكان يتردد على بنى سويف ليرى « حورية » من حين إلى حين ، كما كان ينتظر اليوم الذى يتم فيه انتقال عمر بك إلى القاهرة ، ليعش فى هذا المنزل الذى كان « على » يشرف على إعداده بنفسه ، كل ذلك رجاء أن تكون « حورية » إلى جواره ، حتى يتحقق حلمه الكبير فى الزواج منها ذات يوم .

ولكن الأمور ما لبثت أن تعقدت بين « عمر بك » ومحمد على ، فقد جعل هذا « شاهين بك » زعيما للمماليك ، وكان « عمر بك » لايستريح إلى هذا الرجل ، ولا يراه أهلا لهذه الزعامة ، فبدأ يتفق مع المماليك الخارجين على محمد على ، والمعتصمين بالصعيد، وعلم « محمد على »، فقرر استدعاءه إلى القاهرة ليكون تحت عينه ، وليحول بينه وبين الاتفاق مع خصومه ، ورأى أن خير ما يقوم بهذه المهمة هو « على » . فاستدعاه ، وكلفه بتوصيل رسالة استدعاء إلى « عمر بك » ، كما كلفه باصطحابه مع بعض الحراس إلى القاهرة . وهنا كان الصراع الحاد المرير فى نفس « على »، بين أن يعصى أمر «محمد على»

الذى أقسم له على الطاعة ، وبين أن يشترك فى الإيقاع «بعمر بك» الذى أقسم له على الولاء وارتبط بابنته بروابط الحب .. وأخيراً غلّب تنفيذ أمر « محمد على » ، حتى لا يكون ناكثاً بقسم الجندى ، على أن يترك إلى الله تدبير أمر «عمر بك» ؛ فلعله لا يصاب بأذى ، ولعل وجوده فى القاهرة يحول بينه وبين الفتنة . . ومضى بالرسالة ، وشرع مكرهاً فى تنفيذ المهمة ، واصطحب إلى مصر — وقلبه يتمزق — ولى نعمته وحياته شبه أسير . . وفى الطريق أدركت « حورية » أباها لتودعه ، فقد كان القبض عليه من بلدة أخرى كان قد اختفى بها . . وهنا وقف الركب للراحة ، وابتعد « على » ناحية تاركاً « عمر بك » وابنته ، هارباً من الموقف المخجل . وبعد فترة من الصراع المرير ، تقدم « على » نحو « عمر بك » ليشرح له موقفه وهو يبكى ، فنهره « عمر بك » وصرفه عنه رافضاً — كما قال — « أن يدنس سمعه بحديثه » ، فرجع « على » إلى مكانه ، وما لبث أن قرر أن يفك إسار « عمر بك » ويعود إلى القاهرة ، ليعترف « لمحمد على » وينال الموت ، فهو أخف مما هو فيه من عذاب . . وهنا استدعى الحراس ، وأخبرهم أن فريقاً آخر من الجند سوف يأتون ليتسلموا مكانهم ، ولذا فعليهم أن ينصرفوا حيث انتهت مهمتهم . وهكذا انصرف الحراس عن «عمر بك» فأصبح طليقاً ، وأسرع « على » بجواده نحو القاهرة . واتجه إلى حيث كان محمد على فى ذلك اليوم بمنطقة الهرم يتنزه .

وفى الطريق إلى مجلسه كان بعض الخصوم قد حاولوا اغتيال الوالى ، ولكنهم لم يصيبوه وولوا هاربين ، فاستطاع «على» أن يطاردهم وأن يقبض على واحد منهم ، وقدم على « محمد على » وقص عليه بصراحة ما كان من أمره مع « عمر بك » ؛ فجن جنون الوالى ورماه بالخيانة وهدده بالفتك ، وأمر بحجزه حتى يتصرف فى أمره ، وكان « على » قد جرح فى ذراعه جرحاً بالغاً أثناء

مقاومته لمن حاولوا اغتيال «محمد على» . وبينما هو فى خيمته – أو فى سجنه – ينتظر مصيره ، قدمت فتاة على مجلس محمد على تطلب الإذن بالحديث ، وحين أدخلت عليه وحدثته ، تبين أنها «حورية» ابنة « عمر بك » ، قد أوفدها أبوها ليعرض على «محمد على» إطلاق سراح الفتى العربى « على » ، عن أن يكون الثمن هو أن يسلم « عمر بك » نفسه . فأعجب محمد على بذلك العرض ورأى أن غرضه قد تحقق بقدوم « عمر بك » إلى القاهرة وبقائه تحت عينه .. وما لبث أن قدم « عمر بك » ، وتعاتب الرجلان ، وذكرا نبل « على » وفروسيته ووفاءه ، ثم قاما – ومعهما « حورية » – ليعوداه فى محبسه ، حين علما بجرحه وعجزه عن المجىء ، فوجداه فى النزع الأخير لأن السلاح الذى أصيب به كان مسموماً . وفى أثناء احتضاره ودع أمله « حورية » ، فقبل يدها قبلة كانت الأولى كما كانت الأخيرة ، ثم دفن عند سفح الهرم .. أما « عمر بك » فبعد فترة من المودة بينه وبين محمد على ، ما لبث أن قتل مع بعض المماليك فى الفيوم ، على حين قتل معظم المماليك فى مذبحة القلعة . وعاشت « حورية » بعده فى القاهرة يتيمة ، تتردد على قبر « على » لتزوره وتبكى بعض الوقت ، وتستأجر بعض القراء لتلاوة مايتيسر من القرآن ، ثم تمضى بعد أن تضع على القبر بعض الخوص والورد والريحان .

والمؤلف لا يكتفى باتخاذ هذه القصة الغرامية وسيلة لإساغة أحـــداث التاريخ ، كما لايكتفى بتعليم تاريخ تلك الفترة من خلال قالب روائى ، وإنما يضيف إلى ذلك تعبيراً عن شعور قومى ، وقصداً إلى هدف وطنى ؛ فالرواية فيها إشارة إلى دور المصريين – أبناء البلد – فى مقاومة الحكم التركى وإسقاط ممثله خورشيد ؛ وفيها بيان لنبل زعماء الشعب وإخلاصهم وعملهم الجاد فى تخليص البلاد من الأتراك والمماليك والإنجليز ، مستعينين فى ذلك بمحمد على

الذى قابل نبلهم بنذالة ، وكافأ إخلاصهم بخيانة ، وواجه عملهم على تخليص البلاد ، بمؤامرته على استخلاص تلك البلاد . وقد ركز المؤلف على السيد عمر مكرم كزعيم من هؤلاء الزعماء النبلاء ، الذين كان جزاؤهم النفى كما ذكر المؤلف ..

وأكثر من هذا أن المؤلف قد صور « محمد على » بصورته المليئة بالمكر والأنانية والدموية ، وتحايل على ذلك فجعل بعض تلك الأوصاف يأتى عن طريق المواقف والتصرفات ، وأكثرها يقال فى حوار يدور بين الشخصيات . ومن ذلك قوله على لسان إبراهيم بك أحد شيوخ المماليك وهو يخاطب البرديسى الزعيم المملوكى : « ألا فاعلم يا بنى أن هذا الرجل من أكبر الثعالب التى مرت فى حياتى الطويلة[1] » .

ومن ذلك أيضاً قوله على لسان بعض أصدقاء البطل المشتغلين فى خدمة محمد على ، موجهاً الكلام للبطل : « . . . ولكن هذا الرجل يحاور أعداءه كالثعبان الوثاب[2] » .

ومن ذلك أيضاً قوله على لسان «عمر باك» موجهاً الخطاب لـــ « على » وهو يحدثه عن محمد على ، حين أرسل يستدعيه إلى القاهرة : « . . بل أرى سوء ظنه مجسما فى كل أعماله . إننى أعرف تفكير هذا الرجل وأسلوب عمله .. فقد عشت أزماناً فى نضال مع الرجال ، ولا يمكن أن يخدعنا هذا الثعلب الجديد ، حقا هو ثعلب ولكن لسنا بالدجاج[3] » .

---

(١) انظر : « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد ص ٤٦ .

(٢) انظر : « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد ص ٣١٢ .

(٣) انظر : « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد ص ٣٢٤ — ٣٢٨ .

وفى مقابل هذا جعل صورة العربى ممثلا فى « على » صورة الفارس النبيل الوفى الشجاع ، كما جعل صورة المصرى العادى – ممثلة فى شخص أبناء البلد – صورة المناضل الباسل ، والوطنى الفدائى ، والظريف المرح ، حتى فى أحلك أوقات الشدة[1] . وجعل صورة المصرى المثقف – ممثلة فى شخص السيد عمر مكرم – صورة الرجل النبيل ، والحكيم الذكى ، والقائد المضحى[2] . كما ركز بأس المصريين وإباءهم فى عبارة رامزة عظيمة الدلالة ، حين قال على لسان « عمر بك » : « حقاً إن جرح المصريين صعب الشفاء ولو كان صغيراً[3] » .

كل هذا فى الواقع يجعل الرواية ليست مجرد تعليم للتاريخ ، وإنما يجعلها خطوة بعد ذلك ، خطوة نحو الرواية التاريخية القومية ، التى وراءها شعور قومى ، وأمامها هدف وطنى .

وهذا أهم مايحمد لتلك الرواية . على أن هناك بعض المآخذ التى يمكن أن توجه إليها بعد ذلك ، ومن تلك المآخذ : الاستطراد فى الوصف وخاصة وصف المشاهد الطبيعية، التى ليس لها دور فى خلق جو مطلوب ، أوتحريك حدث معين . ومن تلك المآخذ أيضاً مخالفة بعض العادات المرعية ، مما يعطى بعض الأحداث بعداً عن الواقعية ، أوعدم تسويغ كاف . ومن ذلك ما نرى من لقاءات بين « على » وزوجة « عمر بك » وابنته فى حريم القصر ، أثناء غياب صاحب البيت ، مع مخالفة ذلك للعرف وخاصة فى القديم، وبصفة أخص

---

(١) انظر : « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبي حديد ص ١٩٣ وما بعدها ، وتأمل مثالا من المرح المرير فى هتافاتهم « إيش تاخد من تفليسى يا برديسى » ص ٥٢ .

(٢) انظر : « ابنة المملوك » ص ٤٧٠ .

(٣) انظر : « ابنة المملوك » ص ١٩٧ وما بعدها .

فى الصعيد[1] . ثم مانرى من تلك اللقاءات بين « على » وحريم « عمر باك » بدعوة من عمر بك نفسه ، حيث كان يدعوه للطعام مع زوجته وابنته ، وهو مهما كان محبوباً ومقدراً ، رجل غريب موغل فى الغرابة ؛ فهو حجازى وافد ، وضيف أو لاجىء ، ولا يعقل أن يخلط بزوجة صاحب البيت وابنته على هذا الوجه المتفرنج[2] .. ومن هذه المآخذ أيضاً تغليب جانب تعليم التاريخ على الجانب الفنى فى الرواية ، لدرجة أن أحداث الرواية حين انتهت بموت « على » — وكان من المفروض ألا يذكر شىء من التاريخ غير المتصل بالبطل بعد ذلك — أتبع المؤلف هذا بذكر ما كان من بقاء «عمر بك» مخلصاً لمحمد على واستسلام « ياسين بك » الثائر فى المنيا ، والقبض على الإنجليزى « جون ونتر » الذى كان يثير المماليك ضد الباشا ، ثم ما كان من إيقاع محمد على بالمماليك فى وقعة القلعة ، وقتل « عمر باك » فى الفيوم ، ونفى الزعيم عمر مكرم ، صديق الباشا وصاحب الفضل عليه فى تمكينه فى مصر[3] .

كذلك من المآخذ التى تلاحظ على الرواية، تدخل المؤلف أحياناً ، وقطعه للسياق القصصى بما يخرج القارئ من الاندماج فى القصة ، ويرده ليسمع قول المؤلف وتوجيهاته ، كقوله مثلا : «فلنترك الصديقين الآن كلا منهما فى طريقه نحو غايته » ثم يبدأ بحديث جديد[4] .

ومن المآخذ التى تلاحظ على الرواية أيضاً جعل البطل فتى عربياً غريباً

---

(١) انظر : « ابنة المملوك » ص ١٤٦ .

(٢) انظر : « ابنة المملوك » ص ٦٤ ، ٣٣٢ .

(٣) انظر : « ابنة المملوك » ص ٤٣٣ — ٤٣٥ .

(٤) انظر : « ابنة المملوك » ص ٤٠٦ .

عن البيئة التى تدور فيها الأحداث ، والتى يحاول المؤلف أن يعبر من خلالها عن شعور قومى ، ويقصد إلى هدف وطنى . فليس من شك فى أن الأحسن فنيًّا ، والذى يخدم الرواية ويدنو بها أكثر من غايتها القومية ، أن يكون هذا الفتى البطل فتى مصرياً من أبناء الصعيد مثلا ؛ حيث كان القصر فيه ابنة المملوك . فليس ثمة داع على الإطلاق لجلب بطل من الحجاز ، والعبور به فى عرض البحر الأحمر ، ثم القذف به فى النيل ، ثم إنقاذه على يد ابنة المملوك ؛ ليكون آخر الأمر هو الفارس البطل الذى تدور حول بطولته وفروسيته الرواية .

وأخيراً يلاحظ على الرواية أن لغتها جميعاً هى الفصحى ، فقد استخدمها المؤلف سرداً ووصفاً وحواراً ، وكان الحوار فى كثير من المواطن جيداً برغم كونه بالفصحى ، لأنه كان يقرب من شخصية القائل ، ويمثل روحه إلى حد كبير . غير أن المؤلف فى مواطن قليلة جدًّا أنطق بعض الأبطال بالعامية ، مثل قول بعض السيدات للبطلة : « الغايب ملوش نايب[1] » .

ولعل ذلك مما يجر إلى مؤاخذة أخيرة وهى أن مثل هذا التعبير العامى يتبعه المؤلف بتعبير فصيح من نفس الشخصية ، فبعد هذا القول مباشرة تتساءل السيدة . « أليس كذلك ؟ »[2] .

وهناك بعد ذلك كله ملاحظة تبعد عن المجال الفنى ، وتتصل بالواقع التاريخى ، هذه الملاحظة هى ، أن المؤلف يسمى المماليك باسم المصريين[3] . فالذى لا شك فيه أن هؤلاء المماليك كانوا أجانب عن مصر ، وكانوا برغم

---

(١) انظر : « ابنة المملوك » ص ٢٤٦ .

(٢) انظر : « ابنة المملوك » ص ١٤٦ .

(٣) من أمثلة ذلك أن المؤلف يلقب المملوك عمر بك بلقب المملوك المصرى ، انظر : ص ١ ومن أمثلته أيضاً أن المؤلف يتحدث عن المماليك باسم المصريين انظر : ص ٣٦٤ .

تمصرهم يصرون على اعتبار أنفسهم طبقة أعلى من المصريين . وكان المصريون هم أبناء البلد، الذين كان على زعامتهم فى تلك الفترة السيد عمر مكرم . وليس يعرف سر هذه التسمية من المؤلف . ويزيد من العجب أنه كان من المشتغلين بالتاريخ ! ! .

وهذا نموذج من ابنة « المملوك » لعل القارئ يجد فيه بعض ما سلف من خصائص تلك الرواية :

« اجتمع فى عصر يوم من أيام الصيف .. جماعة من أولاد البلد، وفيهم حجاج الخضرى المشهور ، صاحب الزعامة القديمة أيام حصار القلعة . وجلسوا يتحدثون فى حوادث اليوم ، ويشربون القهوة والنارجيل على عاداتهم . وفيما هم كذلك ، أقبل عليهم رجل شيخ لابساً جلباباً أزرق ، وعلى رأسه عمامة بيضاء ، فوق لحية تشبهها بياضاً ، وكان وجهه أحمر مملوءاً بالصحة وتنم عيناه عن ذكاء وطيبة قلب ، فضحك الجماعة ، وصاحوا به : أهلا وسهلا بعم الحاج على ، الحمد لله على السلامة .

فأقبل عليهم الرجل ضاحكاً وقال لهم : سلمكم الله يا أولاد ، والله مضت مدة طويلة لم أركم فيها ، كيف حالكم ؟ .

فقال له حجاج الخضرى : بخير يا حاج على . وأنت كيف الأحوال ؟

فقال الحاج على : كما ترون لم يسود شعرى بعد .

فضحك الجماعة لقوله ، وأخذوا يتجاذبون أطراف الحديث ، كما كانوا يفعلون قبل حضوره : فقال الحاج على : ماهذا يا أولاد ؟ لماذا لايطلب لى أحد قهوة أو نارجيلا ؟

فصاح أحدهم واسمه سالم : لقد نسينا يا حاج على ، وهذه الأيام تنسى الشهادة .

ثم نادى الخادم وقال له : هات شيئاً للحاج على .

فقال الحاج على : الدنيا بخير يا بنى لا تزال . ثم التفت إلى الخادم وقال له :

كيف حالك يا محمد . هات يا بنى قهوة ونارجيلا معاً ، ودعهم يفكرون فى طريقة لدفع ثمنها .

فقال الفتى باسماً : حاضر يا عم الحاج . آنست يا عم ونورت ، وسار ليحضر الطلب .

والتفت الحاج إليهم وقال لهم : فيم كنتم تتكلمون ، ومالى أرى عم سالم كأنما صب القهوة على وجهه ؟

فقال سالم : اسكت يا عم على . فالحق أن الحالة صارت كالطين .

قال الحاج على : كفى الله الشر يا ولدى ، ماذا حدث ؟

قال سالم : إن هذا الباشا الذى كان يتظاهر بالإنسانية والرقة أصبح الآن . . .

وهنا التفت حوله ليرى هل هناك من يخشى من سماعه قوله .

فالتفت إليه الحاج على وقال : مالى أراك خائفاً هذا الخوف . ألست إلى جانب حجاج ؟

فقال حجاج وهو يضحك : أصنع المعروف يا حاج على ، أترك حجاج لحاله ، فقد أصبح فى خطر من القتل فى كل ساعة .

فقال الحاج على : ولماذا . هل قلبت الدنيا أثناء غيابى هذين الشهرين ؟

قال سالم : أى والله قلبت . فهل تصدق أن حجاج يصبح اليوم عدو العسكر ، وأصغر واحد فيهم يتعدى عليه . ولا يجد من يقول له : استح ؟ !

فقال الحاج على : من أى وقت كان هذا ؟

قال حجاج : يا سيدى لما جاءت العساكر الإنجليز إلى رشيد كما تعرف، قمنا إلى السيد عمر ، وطلبنا أن نذهب لحربهم فى رشيد كما حاربنا فى القلعة، فقام الباشا وقعد ، وقال لا ، إن أولاد البلد لايحاربون ولا يذهبون ، وما عليهم إلا دفع المال فقط .

فقال الحاج : هذا صحيح وقد كنت هنا وقتها .

فقال حجاج : وبعدها يا سيدى ما ننظر إلا والعساكر تأتى كل يوم من ناحية حتى امتلأت البلد بهم ، وصرنا كلما سرنا وجدناهم حتى فى بيوتنا .

فقال الحاج على : حتى فى بيوتكم ؟ وكيف يكون هذا يا ابنى ؟

فقال سالم : اسمع يا سيدى. ها أنا أقول ما حدث لى أنا : فى الليلة الماضية كنت آتياً من المحجر متعباً ، وما صدقت أن وصلت إلى المنزل حتى ارتميت على الحصير من التعب ، فألح على الأولاد أن آكل معهم لقمة ، فقمت حتى أجالسهم فى العشاء ، وبينما نحن كذلك إذا بضجة كبيرة ، أتعرف ماهذا يا حاج على ؟ هؤلاء الجنود آتون فى حوش البيت يريدون المبيت .

فضحك الجماعة ، وقال حجاج : يمكن سمعوا أنك فتحت فى بيتك خاناً!!

فقال سالم : ولكن بيتى كما تعرف يا حجاج يا أخى ليس فيه إلا الحجرة التى ننام فيها نحن والأولاد ، والحوض وحجرة الفرن .

قال الحاج على : إذن فأين باتو يا سيد سالم ؟

قال سالم : يا سيدى أنا نزلت إليهم ، وقلت لهم : ها هو البيت ، وقلت عوضى على الله ، أخرج وأتركه لهم وأذهب بجلدى أنا وأولادى من هناك ، ولكن بعد أن نظروا إلى المحال لم تعجبهم .

قال حجاج : طيب . وإذا لم تعجبهم ؟

قال سالم : أرادوا الذهاب ؟

قال الحاج على : خير ، إذاً ولماذا غضبت عليهم يا سيد !

قال سالم ، لا يا سيدى ، لم يذهبوا إلا بعد أن أخذوا أجرة تعبهم .

قال الحاج على : تعبهم ! ! وهل لايتعبون لله مرة واحدة ؟!

فضحك الجلوس ، وقال سالم : يا سيدى حات بهم المصائب بعيداً عنك، لم يرضوا أن يسيروا من هناك حتى أخذوا ما كان فى جيبى .

قال حجاج : هذا والله الظلم والقسوة . فهل كنا نحارب ونساعد لأجل أن ينتهى بنا الأمر إلى هذا الذل ؟ !

قال سالم : ويا ليت الأمر انتهى هناك ، فإن أحدهم وهو شاب أحمر ملعون ، خطف منى الشال الذى كان حول رأسى .

قال الحاج على : الشال الذى اشتريته فى العيد الصغير . لا حول ولا . . .

قال سالم : والله يا حاج على هذا شىء يكفر . . . ولكن ماذا نصنع ؟

قال حجاج : والله يا جماعة الواجب علينا نوقف هذه الأمور .

قال سالم : ولكن كيف ؟ ونحن الآن لا شىء معنا ، حتى السلاح الذى كان معنا جمعوه كله .

قال حجاج : والله لو نحاربهم بالطوب ، إن السيد عمر لو كان معنا . . .

قال الحاج على : يا عم اسكت ، لا عمر ولا زيد ، وعلى رأى المثل : إلنهِى الكلب بعظمة .

قال حجاج : لا لا يا عم الحاج على، السيد عمر لا يزال فيه الخير ، ولكنه يصبر على هذه الأمور حتى تزول الشدة فقط ....[1] » .

(ب) عبث الأقدار لنجيب محفوظ :

وهذا العمل هو الذى يعتبر البداية الحقيقية للرواية التاريخية القومية[2] ، فهو — وإن اتخذ التاريخ مجالا — لا يقصد إلى تعليم التاريخ ، بل يقصد إلى إجلاله ، وهو لا يعرض حقائق تاريخية يراد تعليمها أو لا يراد ، بل يعرض صوراً تاريخية للخيال فيها وللخلق نصيب ، ووراء هذه الصور ، بل وراء العمل كله ، الإحساس القومى بالماضى الفرعونى المجيد ، كما أن غاية هذه الصور ، بل غاية العمل كله ، تعميق الإحساس بهذا الماضى ، واتخاذه قوة دافعة إلى مستقبل أمجد .

فالرواية تتخذ مجالا لأحداثها أيام الملك الفرعونى خوفو ، وتعرض صوراً مشرقة لما كان فى عهده من حضارة مصرية شملت كل النواحى السياسية والعسكرية ، والفكرية والفنية ، والاجتماعية والخلقية ، وتجلو جوانب العظمة فى هذا الملك المصرى القديم ، من قوة قاهرة ، وحكمة باهرة ، وقلب رحيم ، ووفاء عظيم ثم رجوع إلى الحق وتكفير عن الذنب ، ورضوخ إلى القضاء ، بعد أن حاول مقاومته بغرور الملك القوى ذات يوم .

فالرواية تحكى أن هذا الملك العظيم قد أخبر ذات يوم من بعض المتنبئين أنه سيكون آخر فرد فى أسرته يجلس على عرش مصر ، وأن الذى سيخلفه

---

(١) انظر : « ابنة المملوك » ص ٢٥٨ — ٢٦٢ .

(٢) ظهرت « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ .

على العرش واحد من أبناء الشعب ، وهو طفل قد ولد صباح يوم هذه النبوءة ببلدة « أون » ، وأبوه هو الكاهن الأكبر لتلك البلدة . وقد أفزعت هذه النبوءة الملك ، ورأى أن محافظته على العرش وأمانته نحو الوطن ، تقضى بأن يقاوم هذا المقدور الذى يدبر لإنهاء حكم أسرته وضياع عرش مصر ، وانتقاله إلى ملك جديد ، لاتُعرف له أية كفاءة فى حكم هذا الوطن العزيز . فقرر الذهاب فى حملة إلى البلدة التى ولد فيها هذا الطفل ، لكى يقضى عليه فى مهده ، ولا يمكّن لهذه النبوءة من التحقق . ولكن حين علم والد الطفل بمقدم الملك وجنده ، وأحس بما يدبر لوليده ، تحايل على الأمر ، وساعدته الأقدار على إنقاذ ابنه ؛ فإحدى خادماته كانت قد ولدت فى نفس اليوم طفلا ، فرأى الكاهنُ — الوالد للابن التى تعده الأقدار للملك — أن يهرّب هذا الابن الموعود خارج البلدة ، وأن يبعث به إلى بلدة أخرى مع خادمة تسمى « زايا » ، وأن يوهم الملكَ أن الوليد المقصود والوحيد هو هذا الوليد الذى فى البيت — والذى هو فى الحقيقة ليس إلا ابن الخادمة — وصدّق الملك ، وأمره بأن يختار بين عاطفة الأبوة وبين الوفاء لمليكه ووطنه . وبعد تردد دخل الكاهن على حجرة الخادمة النفساء ومعه خنجر ، وبدلا من أن يطعن الطفل طعن نفسه طعنة قاتلة ، واستل الأمير سيفه ، وأهوى به على الطفل ، وحين انحنت عليه أمه بدافع الأمومة ، أصابها السيف هى الأخرى ، وأنهى الملك حربه مع الطفل المزعوم واتجه عائداً مظفراً إلى منف ! !

أما الطفل الموعود ، فقد سارت به « زايا » على عربة حنطة ، قد أخفى داخلها تحت صندوق ، كيلا تراه عين من عيون الملك ، وكانت معه أمه فى هذا المخبأ كما اقتضى تدبير الأب ، الذى اكتفى بنجاة ابنه وأسلم الروح منذ قليل . وحين استبد التعب بقائدة العربة وأخذتها سنة ، كانت العربة قد ضلت طريقها ،

وأقبل المساء والظلام ، لتتنبه « زايا » إلى ما أحاط بها وبأمانتها من أخطار. فقدكان البدو فى هذه المنطقة كثيرى النهب والسلب والاعتداء على السفر. ولما كانت « زايا » عاقراً تكاد تجن من أجل طفل ، قد كان همها الأول إنقاذ الوليد والهرب به . وتركت السيدة النفساء والعربة لقضاء الله . وحملت الطفل وأخذت تجرى كالمجنونة إلى أن خارت قواها ، ورآها ركب قادم تعترض الطريق وتتوسل إلى رجاله أن يساعدوها ، فترفقوا إزاءها قليلا ، ثم صدرت إليهم أوامر رئيسهم ، بإعانتها وحملها إلى حيث تريد . وكان الذى أصدر الأمر هو الملك نفسه ، حيث كان راجعاً من انتصاره الواهم على الطفل الضحية . وكانت وجهة المرأة — كما طلبت — « منف » ، حيث يعمل زوجها فى تشييد الهرم الأكبر . وقد رأت أن تنضم إليه ، وتبشره بأنها قد ولدت له الطفل الذى يحلم به .

وهناك فى هضبة الهرم ، وحيث آلاف العمال يعملون فى تشييد هذا العمل العظيم ، سألت « زايا » مفتش الهرم عن زوجها فعلمت أنه مات ، فجزعت أشد الجزع ، ولكن مفتش الهرم طمأنها إلى أن لها مسكناً ورزقاً جارياً باعتبارها أرملة عامل مات فى سبيل الواجب . ثم راح يسأل عنها ويحنو عليها ، وما لبث أن تزوجها وجعلها كأم لأولاده ، الذين كانت أمهم قد ماتت منذ حين . واتخذ ابنها ابناً ضمن هؤلاء الأولاد ، وعمل على تعليمه ورعايته تماما كأولاده الحقيقيين. وما لبث « ددف » — هذا الابن — أن أظهر نبوغاً فى الدراسة وتفوقاً فى التعليم ، ثم التحق بالمدرسة العسكرية ، وتخرج منها بعد ست سنوات ، ونال نجاحاً باهراً فى كل المسابقات التى أقيمت فى حفلة التخرج ، مما جعل ولى العهد يعجب به ويختاره ضمن ضباط حرسه .

وفى قصر الأمير صادفته مفاجأة مذهلة ، فقد رأى الأميرة « مرى سى عنخ »

أجمل فتيات مصر ، فتذكر فلاحة كان قد فتن بها وهو طالب بالمدرسة العسكرية ، وهام بها حبا دون أن يعرف من هى . وكان قد رأى صورتها أول الأمر مع أخيه الرسام الذى قال له إنه رآها مع بعض الفلاحات على شاطئ النيل فى قرية قرب منف ، وأنه اختبأ وراء بعض الأشجار حتى أتم تصويرها . وكان « ددف» قد جن جنوناً بصاحبة الصورة ، وأراد أن يراها رأى العيان وأن يصل إلى قلبها بأية وسيلة ؛ فذهب إلى الشاطئ الذى وصفه له أخوه ، ورأى الفتاة فعلا بين سرب من صويحباتها ، وتقدم منها وأراد محادثتها ، فنهرته وقاومته ، بل عمل من معها عن إفلاتها من الموقف ، وتشبثن به يعوقنه عن اللحاق بها أومعرفة من تكون . . ومن يومها ، وهو مفتون بهذه الفلاحة مدله بحبها محير فى أمر حقيقتها ، إلى أن رآها فى الأميرة ، وعرف أنها هى . ولم يستطع أن يفعل شيئاً أول الأمر ، ولم تفاتحه الأميرة كذلك فيما كان من شأن تتبعه لها وهى متنكرة فى زى فلاحة . غير أنها ذات مرة ، وكان فى استقبالها وحراستها بحديقة الأمير : لمّحت له — فى تأنيب — بما كان منه ذات يوم من مطاردة لاتليق برجل عسكرى ، فاعتذر فى رقة وأسف أشد الأسف ثم تتابعت انتصاراته ، فنجّى ولى العهد يوم صيد من كارثة محققة ، حين هجم على هذا الأمير أسد كاد يفتك به ، فألقمه « ددف » رمحاً أرداه قتيلا ، ولذا اختاره ولى العهد قائداً لحرسه . ثم جُعل على رأس حملة عسكرية ذهبت إلى سينا لتأديب البدو المناوئين للدولة ، وقبيل السفر ، رأى الأميرة فى قصر الأمير ، وسار فى حراستها إلى الشاطئ حتى تركب مركبتها ، وفى الطريق — وكانا وحيدين — باح لها بحبه ورجاها أن تزوده بكلمة وداع . فردت عليه بكبرياء ولكنها لم تنهره ، وتركته على الشاطئ وركبت سفينتها آخذة قلبه معها . .

ومع نور فجر اليوم الذى ستتحرك فيه الحملة إلى سيناء ، قدم رسول فى زى الكهان على خيمة القائد المعسكر خارج أسوار منف ، واستأذن فى تبليغ رسالة مهمة من الأمير ، فأذن له ، وحين دخل ، طلب إغلاق الخيمة وتوفير السرية التامة ، فكان له ما أراد ، ثم خلع لحيته ، وكشف عن وجهه وشعره ، وإذا هذا الشخص الأميرة الجميلة ، جاءت إلى « ددف » تعلن حبها وتودع حبيبها وتطلب له النصر والسلامة والعود الحميد .

وسار القائد على رأس حماته مزوداً فوق جيشه الكبير بحب عظيم ، وانتصر فى حربه ، وعاد مظفراً . وحين مثل بين يدى الملك طلب إليه صاحب الجلالة أن يتمنى عليه ، فعرض فى أدب طلبه ليد الأميرة ، فما كان من الملك إلا أن وافق ، بعد أن اطمأن إلى رأى الأميرة . وانصرف « ددف » إلى بيته بفرحة ليست لها حدود . .

وكان بعد المعركة قد استعرض الأسرى ، وتقدمت من بين الأسيرات امرأة تتكلم بلغة مصرية ، وشرحت له أنها ليست من هؤلاء البدو ، وإنما هى أسيرة فى أيديهم منذ عشرين عاماً ، ورجته أن يحميها وأن يخلصها ، وفاء بحق المواطنة ، فقبل رجاءها ، واصطحبها إلى منف ، واستأذن لها فى الحرية فأذن له . وبدافع عطف غريب ، اصطحبها إلى بيته وهو عائد إليه بعد هذا النصر العظيم . وهناك تركها مؤقتاً فى حجرة الضيوف ؛ ثم التقى بأفراد الأسرة الذين عانقوه مهنئين فرحين ، وأراد أن يزيد من فرحهم ، فأنبأهم بأمر خطبته للأميرة « مرى سى عنخ » ، فكادوا يطيرون دهشة وابتهاجاً . ثم تذكر أمر المرأة الضيفة ، فأخبر الأسرة بوجودها وصحب أمه إليها لترحب بها . ولكن المرأة ما لبثت أن صرخت محدقة فى صاحبة البيت : « زايا » . . . « زايا » . . أين ابنى ؟ أين ابنى يا خائنة ؟!

ذلك أن هذه المرأة لم تكن إلا الأم الحقيقية « لددف » وقد شاءت الأقدار أن تسوقها إلى لقاء المرأة التى اختيرت للحفاظ على الابن والسهر فى تنشئته . ثم كانت مصارحة لابد منها . قصّت فيها الأم الحقيقية قصة ابنها وميلاده وتهريبه . ولم تنكر « زايا » من القصة أى شىء ، وإنما بهتت وتهاوت ، وراحت تدافع عن موقفها أمام ابنها المتبنّى ، بأنها فعلت كل شىء من أجل نجاته والإبقاء عليه وإسعاده ، وبأنها لم تترك العناية بالأم الحقيقية إلاحين عجزت من عمل أى شىء فوق النجاة بالطفل . وتعقد الموقف أمام « ددف » بكل قسوة ، وزاد تعقيداً أن الوالد « بشارو » المتبنى قد سمع كل القصة مصادفة ، حين كان فى طريقه إلى حجرة الضيوف ليرحب بالضيفة ، ورأى من واجبه كخادم للملك أن يخبره بكل التفاصيل ، فالأمر يتعلق بسلامة الملك والوطن قبل كل شىء .

وفى نفس هذا الموقف قدم على « ددف » مساعده يخبره باكتشاف مؤامرة يدبرها ولى العهد للقضاء على الملك واغتياله عند فجر الغد . فنسى « ددف » مشكلته مؤقتاً وأسرع لحماية مولاه ، واختار للعمل جماعة من رجاله المدربين . وعرف أن خطة الاغتيال ستكون بالاعتداء على فرعون وهو عائد عند الفجر من الهرم ، حيث يسهر فى كتابة موسوعة لشعبه فى الحكمة والطب ، مكافأة له على تشييد الهرم الأعظم .

وحين خرج الملك بعد الفجر مع وزيره الأمين ، حاول المتآمرون الاعتداء عليه ، ولكن « ددف » كان أسرع إلى نجدته ؛ فلما سدد بعض المعتدين رمية إلى عربة الملك ، بادره « ددف » بضربة أردته قتيلا ، ثم ظهر أن هذا المعتدى ، هو ولى العهد مدبر المؤامرة . وهنا جن جنون فرعون ، وأمر بجمع البلاط والأمراء والأصدقاء ، وأعلن فيهم أنه زهد فى الملك . وأنه يرغب فى أن يلىّ

العرش غيره، وأنه لايجب أن يمس وحدة الأمراء ، ويسىء إلى أخوتهم بالتناحر على الملك ، وأن الذى ارتآه ، هو تولية رجل شجاع بذل للوطن خدمات باهرات ، وهو القائد المظفر « ددف» . ثم شرع الملك فى إملاء وصيته، وإصدار الأوامر بإنفاذها . وفى أثناء ذلك دخل من يستأذن على الملك « لبشارو » والد « ددف » فى أمر خطير ، فأذن له الملك بالمثول ، وأمام هذا الجمع ، وفى هذه اللحظات الحاسمة سرد بشارو ، قصة « ددف » مؤدياً للواجب نحو العرش والوطن فأصابت الملكَ دهشةٌ بالغة ، وعات الأمراء شماتةٌ واضحة ، وعصرت قلوبَ محبى « ددف » كآبة مرة . غير أن الملك ما لبث أن روّى وأمعن النظر ، ثم زالت دهشته ، وثاب إلى رشده ، وعرف أنه كان أحمق يوم حاول مقاومة المقدور الذى لايغلب . وقرر أن لامناص من نقل المُلك إلى أجدر إنسان به ، وهو القائد العظيم ابن الشعب العظيم.

وهكذا يخرج القارئ من تلك الرواية بفيض من مشاعر الحب والإعجاب والتقدير للشعب المصرى ، من خلال هذا الحب والإعجاب والتقدير للبطل الذى هو ابن هذا الشعب ونموذج حى منه . كما يخرج القارئ كذلك باقتناع بوجوب انتقال السلطان إلى الشعب ، ممثلا فى أبنائه المخلصين العاملين الباسلين القادرين على رفعته وإعلاء شأنه . وكأن الرواية توحى منذ هذا الوقت المبكر ، بضرورة تنازل الملك عن العرش ، ووضع القيادة فى يد أمين قادر من أبناء الشعب ، كما فعل « خوفو» مع « ددف » فى الرواية . . وبالإضافة إلى ذلك لاتفتأ الرواية تعرض عظمة المصريين وأمجادهم وتحضُّرَهم وتفوقهم فى كل نواحى الحياة منذ هذا التاريخ المعرق فى القدم ، لدرجة تشعر المصرى بزهو غامر ، وهو يطالع هذه الصفحات الحية من الماضى المشرق . حتى ما يمكن أن يؤخذ على هذا التاريخ من قسوة بعض حكامه ، وتسخيرهم للناس فى تشييد

مقابرهم ، بل ما يمكن أن يوجه إلى بعضهم من قتل وسفك ؛ كل ذلك يجد تسويغه فى صفحات تلك الرواية ، وينال دفاعه المقنع ، ومنطقه الإنسانى المريح .

فنجد المؤلف يذكر مثلا على لسان المهندس بانى الهرم ، وهو يعلن أمام الملك إتمام معجزته : « لقد شُيِّد اليوم يا مولاى شعار مصر الخالدة وعنوانها الصادق ، فهو ابن القوة التى تربط شمالها بجنوبها ، وهو وليد الصبر الذى يعمر صدور بنيها جميعاً ، من الضارب الأرض بفأسه ، إلى الكاتب على الطرس بقلمه ، وهو وحى الدين الذى تخفق به قلوب أهلها ، وهو مثال العبقرية التى جعلت من وطننا سيداً على التى تَسْبَحُ الشمس حولها فى السفينة المقدسة . وسيظل أبداً الوحى الخالد ، الذى يهبط على قلوب المصريين فيؤيدها ، ويلهمها الصبر ، ويحثها على الدين ، ويدفعها إلى الإبداع [1] »

كذلك نجد المؤلف يدير حواراً على هذا النحو بين الملك وكاهن « أون » والد الطفل الذى قالت النبوءة إنه يهدد العرش :

قال الملك : « . . . فكل مصرى يسعى فى الحياة لنفسه أو لأسرته ، أما فرعون فينهض بحمل أعباء الملايين ، ويُسأل عنها جميعاً أمام الرب . فهل تستطيع أن تقول لى عما ينبغى لفرعون نحو عرشه ؟

ـ إن ما ينبغى لفرعون نحو عرشه هو ما ينبغى للإنسان الأمين نحو وديعة الآلهة المكرمين بين يديه ، أن يقوم بواجباته ، ويؤدى له حقوقه ، ويحافظ عليه محافظته على شرفه .

ـ أحسنت أيها الكاهن الفاضل.. والآن خبرنى ماذا ينبغى أن يفعل فرعون لو هدّد عرشه مهدد ؟

---

(١) انظر : عبث الأقدار ص ٩٤ .

– ينبغى أن يبيد الطامعين .

– أحسنت . . أحسنت . . لأنه إن لم يفعل خان عهد الرب ، وفرط فى وديعته الإلهية وأضاع حقوق العباد[1] » .

وقد بلغ الشعور القومى بالمؤلف وتعاطفه الحانى مع هذا التاريخ ، أنه وإن استوحى قصة أحد الفراعنة ومحاولة قتله للطفل الذى نبئ بأنه سيزيل ملكه ؛ لم يمض مع القصة كما هى معروفة ، وكما تنتهى إليه من عداوة بين الطفل حين يكبر وبين فرعون ، تلك العداوة التى كانت نتيجتها تدمير فرعون وأنصاره ؛ إنما صار المؤلف بقصته مساراً آخر ؟ بحيث جعل فرعون يعجب بهذا الطفل حين يكبر ، ويتنازل له عن العرش بمحض إرادته ، وذلك حين رآه أجدر بهذا العرش منه ومن كل أبناء الأسرة الحاكمة .

وهكذا تعاطف المؤلف مع الملك المصرى القديم ، حتى لقد سوغ عنفه الأول ، يوم قاوم الطفل البرىء ؛ بأن جعل هذه المقاومة من أجل سلامة الوطن ، ثم جعله يكفر عن هذا العنف بتكريم هذا الطفل أبلغ مايكون التكريم ، حين اكتشف أن بقاء هذا الطفل قد أنقذ هذا الوطن وحقق له أعظم الأمجاد .

هذا أهم ما يتعلق بمضمون الرواية ، وهو مضمون رائع يستحق كل ثناء .

وأما من حيث جوانب الرواية الفنية الأخرى ، فيلاحظ أن الرواية ذات محورين ، أحدهما رئيسى والآخر ثانوى ، وبين المحورين ارتباط يكاد يجعلهما محوراً واحداً . أما المحور الأول ، فهو حياة « ددف » . وما كان من أمر ميلاده السرى ومهربه الخفى ، ثم نشأته الباهرة التى كانت ترعاه فيها السماء وتؤهله لحكم مصر وخلافة فرعون ، ثم اكتشاف كل أسراره وتعقد كل شئونه ،

---

(١) انظر : عبث الأقدار ص ٤١ – ٤٢ .

وهو أتم ما يكون سعادة بالنصر وابتهاجاً بخطبة الأميرة ، ثم تأزم الموقف بالنسبة إليه تأزماً جعل أقرب الناس إليه يشرح قصته للملك بما من شأنه أن يزج به إلى الجحيم . وأخيراً تدارك الملك الأمر بحكمته وعدله ، وتحكيمه للعقل وإيثاره للمنطق ، حتى لقد أقر للقضاء منحنياً ، وتنازل عن العرش للأجدر به راضياً . . وأما المحور الثانى ، فهو قصة الحب بين « ددف » طالب العسكرية ، وبين تلك الفلاحة ، التى تتكشف أخيراً عن أعظم الأميرات فى قصر الملك ، وأجمل الفتيات فى وادى النيل . وماكان من مفاجأة « لددف » حين اكتشف — وهو ضابط — أنه طارد ذات يوم ابنة الملك الذى يعمل فى خدمته ، ثم تطوّر الأمر إلى حب من جانب الأميرة نتيجة لبطولة « ددف » ، وتزويدها له بزاد الثقة والأمل والحب الكبير ، وهو ذاهب إلى معركة المصير ، وأخيراً ماكان من ظفره بها وتربعه على عرش مصر ، كاسباً سعادة الحب إلى مجد الحكم .

ويلاحظ بعد ذلك أن الرواية جيدة البناء كثيرة المفاجآت ، محكمة الحبكة ، رائعة الحل . وبرغم أن فيها بعض الخيالات البعيدة عن الواقع ؛ يلاحظ أنها خيلات تسوغها روح الفترة التى تجرى فيها الأحداث المليئة بالأسرار والأساطير . وبرغم أن بالرواية كذلك بعض المصادفات ، يلاحظ أنها مصادفات ليست بالشاذة ولا البعيدة الحدوث ، وما دامت المسأله مسألة أقدار تدبر مصيراً معيناً فلا بأس من أن تأتى الأقدار بمصادفات ومفاجآت تحقق غايتها وتنفذ مخططها .

وملاحظة أخرى تتصل هذه المرة بعنوان الرواية وعدم دقته فى الدلالة على المضمون . فالرواية تؤكد نفاذ حكم الأقدار ، وانتصار قدرتها الغالبة على كل قدرة ، حتى كأنها تَسْخَر من كل قدرة سواها وكل تدبير يقاومها . . ومع

ذلك قد سمّى المؤلف الرواية باسم « عبث الأقدار » ، مما يوحى بأن تصرفات الأقدار عبث لا منطق له ولا دلالة ، أو لهو لا جد فيه ولا حكمة . . لذلك كان الأليق بتلك الرواية أن تسمى « سخرية الأقدار » ؛ فهى حكيمة ونافذة وقاهرة ، كما تؤكد الرواية ، وهى بذلك كله كأنها تسخر من كل حكمة ومقاومة وقوة بشرية .

ولغة الرواية هى الفصحى ، التى استخدمها المؤلف فى القص والوصف والحوار جميعاً ، وكانت طبيعية ومؤدية وظيفتها إلى حد كبير ، ولم يكن من المعقول أن يجرى الحوار بالعامية ؛ لما سيحمل من ظلال محلية شعبية تبعد بالرواية والأبطال عن الجو التاريخى الجليل .

غير أنه يبدو أن المؤلف كان فى تلك المرحلة التى كتب فيها روايته لم يتمرس باللغة العربية ، إلى الدرجة التى تحول بين قلمه وبعض الزلات اللغوية التى يتناثر عدد منها خلال الرواية .

ومن تلك الزلات قول المؤلف على لسان فرعون وهو يخاطب الساحر : إنى « آمنك من عاقبة ما تقول[1] » ؛ يريد : أؤمنك . « فآمن » فعل لازم وهو مضارع أمِنْتُ . وأما المتعدى المطلوب فهو أؤمن ، ماضى أمّنتُ . . ومن تلك الزلات أيضاً قول المؤلف عن فناء المدرسة الحربية التى تعلم فيها البطل: « وكان الفناء عظيم الاتساع تربو مساحته على قرية كبيرة ، ومحوط من ثلاث جهات بسور ضخم[2] . . » وقد كان الصواب أن يقول عن الفناء : ومحوطاً . . لأنه معطوف على خبر كان .

ومن تلك الزلات كذلك قول المؤلف على لسان خوفو ، وهو حزين يحدث

---

(١) انظر : عبث الأقدار ص ٢١ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٨٩ .

الأمير عن الموت بعد الانتهاء من تشييد الهرم : « ولكن إذا ذكّر بالموت ألا يُوجب شيئاً من التأسى[١] ؟ » . والمؤلف يعنى الأسى من غير شك ، ولا تنفع هنا كلمة التأسى ، لأن معناها اتخاذ الغير أسوة ، مما قد يحمل على التصبر والتعزى الذى تؤدى إليه القدوة . .

ومن تلك الزلات كذلك قول المؤلف عن قلب البطل « . . . شجاع لا يهاب الموت ، جسور لا يلوى على المخاطر[٢] » فالمراد أنه لا يبالى بالمخاطر. وعبارة لا يلوى على المخاطر لا تؤدى هذا المعنى ؛ فيقال « فلان لا يلوى على كذا » أى لا يميل إليه . واستعمال التركيب مع المخاطر ، ربما يناقض المعنى الذى قصد إليه المؤلف .

وبرغم هذه الزلات وأمثالها ، يلاحظ أن لغة الرواية تتسم فى جملتها بالدقة والجمال ، وخاصة فى المواطن الوصفية والعاطفية التى تحتاج إلى لغة شاعرة .

وهذا جزء من « عبث الأقدار » ، لعله يقرب جو هذه الرواية ، وبعض مالها من سمات .

قال المؤلف . فى المشهد الأخير ساعة تنازل الملك للبطل عن المُلك ، أمام الأمراء ورجال الدولة ، وحين دخل مفتش الهرم المعروف بأنه والد ذلك البطل ، وقص على الملك الحقيقة .

« ثم قص بشاور على مولاه — وعيناه تذرفان الدمع الغزير — قصته مع « زايا » وطفلها الرضيع من مبتداها إلى الساعة الرهيبة التى وقف يسترق فيها السمع إلى قصته الغريبة . . . ولما انتهى الرجل الحزين أحنى رأسه على صدره ولازم الصمت .

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ٩٧ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ١١٩ .

واستولت الدهشة على الحاضرين ، ولمعت أعين الأمراء ببريق أمل خاطف . أما الأميرة « مرى سى عنخ » فقد اتسعت عيناها هلعاً ورعباً ، واصطرع فى قلبها الخوف والأمل . . وركزت بصرها على وجه أبيها . . أو على فمه ، كأنما تريد أن تمنع بروحها كلمة قد يكون فيها القضاء على سعادتها وآمالها .

والتفت الملك بوجهه الشاحب إلى « ددف » وسأله :

ـ أصحيح ما يقول هذا الرجل أيها القائد ؟

فقال « ددف » بشجاعته المعهودة :

ـ مولاى ! إن ما قاله السيد « بشاور » حق لاريب فيه .

فنظر فرعون . . يستغيث من هول هذه العجائب ، ثم قال :

ـ ما أعجب هذا .

وألقى الأمير « رعباوف » على « ددف » نظرة نارية وقال بتشف » :

ـ الآن حصحص الحق ! .

ولكن فرعون لم ينتبه إلى قول ابنه واستطرد يقول بصوت حالم خافت :

ـ حدث منذ نيف وعشرين عاماً أن أعلنتُ على الأقدار حرباً شعواء تحديت بها إرادة الآلهة ، فجردتُ جيشاً صغيراً سرتُ على رأسه بنفسى لقتال طفل رضيع . وكان كل شىء يبدو لى كأنه يسير وفق مشيئتى ، فلم يزعجنى داع من دواعى الشك قط وظننت أنى نفذت إرادتى وأعليت كلمتى ، وإذا بالحقيقة اليوم تهزأ بطمأنينتى ، وإذا بالرب يصفع كبريائى ، وها أنتم أولاء ترون كيف أنى أجزِى طفل « رع » على قتله ولى عهدى ، باختياره خلفاً لى على عرش مصر ، فما أعجب هذا أيها الناس !

وأحنى فرعون رأسه حتى استند ذقنه على أعلى صدره ، وراح فى تأمل

عميق ، وعلم الجميع أن الملك يبرم قضاء لن يرد ، فساد صمت رهيب ، وانتظر الأمراء على جزع ، والخوف والأمل يصطرعان فى قلوبهم اصطراعاً عنيفاً ، ورمت الأميرة «مرى سى عنخ» إلى والدها بعينين محملقتين ، أطل منهما ملاك حسن يتضرع ويتوسل ، وترددت الأعين اللامعة ببريق الاهتمام بين رأس الملك المنكس ، وبين الشاب الباسل الذى وقف فى ثبات عظيم مستسلماً للأقدار ونفد صبر الأمير « رعباوف » فقال لوالده بقلق :

— مولاى ، إنك تستطيع بكلمة واحدة أن تحقق قضاءك وتنصر إرادتك !

فرفع فرعون رأسه كمن يستيقظ من نوم ثقيل ونظر إلى ابنه طويلا ، وأدار عينيه فى وجوه الحاضرين ثم قال بهدوء :

— أيها السادة إن فرعون تربة صالحة كأرض مملكته ، يزدهر فيها العلم النافع ، ولولا جهل الفتوة وعماية الشباب ما قتلت نفوساً بريئة بغير ذنب .

وساد الصمت مرة أخرى ، ومُنيت نفوس بالخيبة المريرة ، وطُعنت بخنجر اليأس المسموم . أما الأميرة الجميلة « مرى سى عنخ » فتنهدت ، تنهدت من أعماق صدرها بصوت مسموع ، وصل إلى أذن الملك فعرف مصدره ، ونظر إليها بعطف وحنان ، وأشار لها بيده فهرعت إليه كحمامة تتعلم الطيران ، وانكبت على يده .

ونظر الملك إلى وزيره . . وقال :

إلىّ أيها الوزير بأوراق البردى ، لأختم حكمتى بأبلغ عظة تعلمتها فى حياتى . أسرع فما بقى فى العمر إلا لحظات .

وأحضر الوزير ملفات البردى ، فوضعها فرعون فى حجره وأمسك بالقلم ومضى يكتب حكمته الأخيرة . وكانت « مرى سى عنخ » جاثية إلى جانب

فراشه ، وإلى جانبها الملكة الحزينة . وكُتمت الأنفاس فما كان يسمع إلا صرير القلم .

وانتهى فرعون ، فرمى القلم فى إعياء شديد ، وقال وهو يسلم رأسه إلى الوسادة :

— تمت رسالة خوفو إلى شعبه الحبيب .

ومضى فرعون يتنهد تنهداً عميقاً ثقيلا ، ولكنه قبل أن يستسلم إلى الراحة ، نظر إلى « ددف » وأشار إليه فاقترب الشاب من فراش الملك ، ووقف كالتمثال ، فأخذ فرعون بيده ، ووضعها على يد « مرى سى عنخ » ووضع يده النحيلة على يديهما ، ثم نظر إلى القوم وقال :

— أيها الأمراء والوزراء والأصدقاء ، حيوا جميعاً ملكى الغد .

فلم يتردد إنسان ، واتجهوا جميعاً بأنظارهم إلى « مرى سى عنخ » و« ددف » ، وأحنوا الهامات . ونظر فرعون إلى سماء الحجرة وسها إليها لايحرك ساكناً ، فقلقت الملكة ومالت عليه قليلا ، فرأت وجهه قد اكتسى بنور سماوى ، كأنما يرى بعين بصيرته وجه « أوزوريس » العظيم يرنو إليه من العلا[1].

---

(١) انظر : عبث الأقدار ص ٢٥٤ — ٢٥٧ .

الفصل الثالث

الترجمة الذاتية واليوميات

ظهور الفنين من طبيعة الفترة

كان من آثار تغلب الاتجاه الفكرى الغربى فى هذه الفترة أولا ، ثم من نتائج الشعور باستقلال الشخصية والإحساس بالذاتية ثانيًا ؛ أن ظهرت كتابات تدور حول ذات الكاتب، وتتناول أموراً تتصل بشخصه . وقد يضاف إلى أسباب ظهور فنى الترجمة الذاتية واليوميات ، ما قد يكون من إحساس بالنفرة من الأوضاع العامة ، والرغبة فى الانسحاب إلى الذات وتأمل الحياة من خلالها .

وقد مضى – أثناء الحديث عن الرواية – أن لونًا منها كان يعالج « التجربة الشخصية » للكاتب ، ويعرضها فى قالب روائى[1] . . غير أن الأمر لم يقف عند هذا الحد ، الذى يعالج فيه الكاتب بعض تجاربه بطريق غير مباشر ؛ ويحاول تقديم ذاته وصفحات من حياته مختفيًا وراء أسماء مستعارة، وأحداث تجمع الخيال إلى الحقيقة . بل تجاوز الأمر ذلك إلى كتابات تؤرخ حياة الكاتب فى صراحة ومباشرة ، أو تعرض صفحات من تجاربه فى واقعية ومواجهة . ولا تلجأ إلى بعض خصائص القصص إلا لتجميل العمل والبعد به عن طابع المقال التقريرى الجاف . . وواضح أثر روح الفترة على هذا اللون من الكتابة ؛ فقد كانت الفترة التى أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ ، واستهلت بإعلان الدستور والاستقلال ، وإن كانا غير كاملين . وقد سبق توضيح ما كان من نتائج نفسية لذلك ، وما انعكس

(١) انظر : الفصل السابق من هذا الكتاب – المبحث الخاص « برواية التجربة الشخصية » .

على النفوس بسببه من شعور باستقلال الشخصية وإحساس بالفردية[1]، الأمر الذى منح بعض الكتاب طاقات جريئة لكى يحكوا حياتهم ، أو يقصوا أطرافًا من تلك الحياة ، محاكين فى هذا الاتجاه — قبل كل شىء — بعض كبار كتاب الغرب الذين صنعوا نفس الشىء ، فأخرجوا فى آدابهم آيات من الفن الرفيع .

ولقد ظفر الأدب المصرى . من هذه الكتابات — خلال الفترة التى يساق عنها الحديث — بعملين جليلين ، هما : « الأيام » لطه حسين ، و « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم .

١ — « الأيام » لطه حسين :

فى الجزء الأول من هذا الكتاب ، وهو الجزء الذى ظهر فى هذه الفترة[2] اتجه الكاتب إلى التأريخ للفترة الأولى من حياته ، منذ الطفولة والنشأة فى القرية ، إلى الصبا والقدوم على القاهرة لإتمام الدراسة فى الأزهر . . ولم يقف الكاتب عند حدود ذاته وحياته الخاصة فحسب ، بل تجاوز ذاته وحياته ، إلى ذوات المتصلين به ، وحيوات أخرى قريبة منه ، ليؤرخ فى الوقت نفسه لحياة أسرة فقيرة هى أسرته ، باعتبارها نموذجًا لآلاف من الأسر المصرية ، وليسجل كذلك حياة قرية مصرية متخلفة هى قريته ، بوصفها صورة لعديد من القرى المتناثرة على أرض الوطن . . ولم يكن الكاتب مصوراً صادق اللمسات جرىء الألوان فقط ، وإنما كان ناقداً

---

(١) انظر : التمهيد الذى صدر به هذا الكتاب .

(٢) نشر هذا الجزء فى كتاب سنة ١٩٢٦ ، وكان المؤلف قد بدأ نشره مسلسلا فى مجلة « الهلال » سنة ١٩٢٦ . أما الجزء الثانى فقد ظهر بعد الفترة التى نؤرخ لأدبها .

ومصلحاً وموجهاً فى نفس الوقت . فقد كان يتخذ من الصور التى يعرضها، سبيلا إلى تجسيم عيب أسرى أو اجتماعى أو تربوى ؛ لينبه إليه ويلفت الأنظار إلى إصلاحه والقضاء عليه . . فالكتاب يحكى مأساة الصغير الذى فقد بصره نتيجة لتخلف البيئة وإهمال النشء فيها ؛ فراح يتعرف على الدنيا ويتصل بالحياة بحواس ناقصة وإمكانيات محدودة ، وبذل فى سبيل ذلك الكثير من هدوء النفس وأمن السرب ومغالبة الضعف . . والكتاب يقدم صوراً عديدة حية لأسرة هذا الصبى ، من أبيه المثقل بحمل العيال وزحمة العمل ، إلى أمه المجهدة بشئون البيت ورعاية الأولاد والزوج ؛ ومن أخيه الأزهرى الذى كان المثل الأعلى للصبى ذات يوم ، إلى أخيه الآخر المدنى الذى اختطفه الموت وهو فى عمر الورد ؛ ثم من تلك الأخت الطيبة التى كانت تحنو عليه وتؤثره بالرعاية والود ، إلى هذه الأخت الأخرى التى خلف فقدانها للأسرة حسرة لا يعدلها إلا الحسرة على أخيها الذى داهمه الموت . . كل هذا إلى حياة الأسرة فى نظام عيشها ، وأسلوب علاقاتها ، وما يكون لها من أفراح حيناً وأتراح فى كثير من الأحايين .

ويخرج الكتاب من رسم صور أسرية ، إلى تقديم مشاهد أكثر اتساعاً وأكبر حجماً ، هى مشاهد قروية . ويهتم بصفة خاصة « بالكُتَّاب » الذى حفظ فيه الصبى القرآن ، ويتحدث عن « سيدنا » و « العريف » وغير هذين ممن يضمهم هذا « الكتاب » الذى يعتبر الخطوة الأولى فى حياة أهل الريف الثقافية ، ويصور كيف كانت الحياة فى هذا الكُتَّاب وكيف كانت العلاقة بين المعلم والمتعلم ، لا تقوم على أسس سليمة ،

ومن العسير لذلك أن تنتج عقولا قويمة أو أجساماً صحيحة أو نفوساً بعيدة عن التعقيد .

ولا يكتفى الكتاب بالحديث عن « سيدنا » كعلم من أعلام القرية فى ميدان المعرفة ، بل يتحدث عن قاضى الشرع ، وعن إمام المسجد ، وعن بعض أصحاب الطرق الصوفية ، وعن أثر هؤلاء جميعاً على القرية ؛ حيث يغلب أن يوجه الناس بسببهم إلى الغيبيات والخرافات ، ويقعون كثيراً فى حبائل الاحتيال وألوان الاستغلال .

ويمضى المؤلف فى عرض حياته ، وما حولها من حياة أسرته ، وما حول حياة أسرته من حياة القرية بقيمها المادية والروحية ، وما فى ذلك كله من قسوة الظروف وظلام الأفق وشظف العيش ؛ حتى نراه قد أتم حفظ القرآن ، واستوعب ما هو ضرورى من المعرفة الدينية لكى يلتحق بالأزهر . . ويصف لنا كيف كان أمله لا يحد ، وكيف كان شوقه إلى الأزهر والجلوس إلى شيوخه لا يوصف . إلى أن يوقفنا على فجيعته بخيبة الأمل وبرود الشوق . . فقد ذكر أنه جاء إلى القاهرة ، وذهب به أخوه إلى الأزهر ، فجلس يستمع إلى أول درس يلقيه الشيخ ، وكله حس مرهف وسمع مصغ . ولكن الشيخ بدأ يقول فى درس عن الطلاق : « ولو قال لها أنت طلاق ، أو أنت ظلام ، أو أنت طلا ل ، أو أنت طلاة ؛ وقع الطلاق ولا عبرة بتغير اللفظ . . يقول ذلك متغنياً به مرتلا له ترتيلا فى صوت لا يخلو من حشرجة ، لكن صاحبه يحتال أن يجعله عذبا ، ثم يختم هذا الغناء بهذه الكلمة التى أعادها طوال الدرس : (فاهم يا أدع ؟) وأخذ الصبي يسأل نفسه عن الأدع هذا ما هو ؟ حتى إذا انصرف عن

المدرس سأل أخاه : ما الأدع ؟ فقهقه أخوه ، وقال : الأدع : الجدع فى لغة الشيخ . . »[1] .

وهكذا يلفت الكاتب النظر بقوة إلى ما كان من تخلف الأزهر حينذاك ، وإلى وجوب الإسراع بتطويره ورعايته ، كأمل ضخم للملايين من أبناء الوطن والبلاد الإسلامية أيضاً .

هذا ومعروف أن طه حسين بدأ يكتب أيامه بعد الضجة التى أثيرت حول كتابه عن الشعر الجاهلى . فكأنه أراد من خلال التأريخ لحياته أن يعبر عن أمرين أساسيين ، كان التعبير عنهما ضرورياً بالنسبة إليه فى هذه الظروف . أما الأمر الأول ، فهو تأكيد ذاته وتصوير عظمة كفاحه ، وعرض صفحات من جلده وثباته برغم أقسى الظروف . وأما الأمر الثانى فهو الكشف عن جذور جهل البيئة الثقافية التى تعرضت له ، وإدانة التخلف الفكرى الذى قاوم تقدميته[2] .

وقد كان خروج المؤلف من ذاته إلى بيئته ثم إلى مجتمعه أول ما يُسجّل له بالتقدير ، كما كان اهتمامه بالنقد والإصلاح ثانى ما يذكر له بالثناء . ثم كانت هذه الجوانب الفنية الممتازة التى ابتعد بها الكاتب عن الأسلوب المقالى المباشر ، ثالث ما يصعد بعمله إلى مكان رفيع .

وأولى هذه الوسائل الفنية انتقاء الحوادث انتقاء ملائماً ، وترتيبها ترتيباً فنياً ، وعرضها — فى الغالب — عرضاً مصوراً صادقاً حياً ؛ حتى اتخذت أحياناً سمات قصصية جذابة ، ونبضت أحياناً أخرى بنبضات شعرية حارة .

---

(١) انظر : « الأيام » للدكتور طه حسين جـ ١ ص ١٣٠ — ١٣١ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٠٤ .

وثانية هذه الوسائل ، حكاية الكاتب للأحداث بطريقة الحديث عن الغائب ، وكأنه يتحدث عن شخص آخر غير شخصه ؛ وذلك ليعطى نفسه — وهو الكاتب الكبير — فرصة إيراد الأفكار العالية ، والصور الممتازة ، والأسلوب الأخاذ . بخلاف ما لو أجرى الكلام على لسان نفسه بطريق المتكلم ، فهنا كان ملزماً بحصر نفسه فيما يمكن أن يكون للشخص المتحدث فى مرحلة الطفولة أو الصبا ، من أفكار وصور وعبارات [1] .

وثالثة هذه الوسائل ، الميل إلى الإطلاق ، وعدم التحديد فى الأسماء والأماكن عندما لا تدعو الضرورة ؛ وذلك لتكون الشخصيات التى يعرض لها ، والأماكن التى يتحدث عنها ، بمثابة النماذج التى يراها الرائى فى كثير غير شخصيات الكتاب ومسرح أحداثه [2] . فوالد الصبى ، هذا الرجل المثقل بالأعباء ، يسمى فى الأيام « الشيخ » ، وبلدته تلك التى رزحت تحت الفقر الروحى والمادى ، تسمى « القرية » ، ومعلّم الكتاب هو «سيدنا» ، وهكذا . ومن هنا نجد وجه « الشيخ » فى كل أب مكافح من أجل عياله الكثيرين ، ونرى صورة القرية فى كل قرية تعيش على التخلف والفقر ، ونطالع سيدنا فى كل مُعلّمٍ ضئيل الحظ من المعرفة ، عديم الوسائل الفنية فى تربية النشء .

على أن هناك بعض الملاحظات الطفيفة على « الأيام » باعتبار هذا العمل ترجمة ذاتية ، من شأنها أن تجعل محورها الأصلى شخصية

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ٣٠٤ .

(٢) انظر : « الهلال » العدد الخاص بطه حسين الصادر فى أول فبراير ١٩٦٦ مقال الأستاذ عبد الرحمن صدقى ص ١٨ .

الكاتب . . ومن هذه الملاحظات ، أن المؤلف كان يترك المحور أحياناً ليقدم أحاديث فى موضوع معين يريد أن يدلى فيه برأى ، فتأتى هذه الأحاديث أقرب إلى المقالات منها إلى فصول من ترجمة الذات . ومن ذلك حديث المؤلف عن مصادر المعرفة فى القرى ، وكونها تأتى أحياناً من بعض العلماء ، وأحياناً من بعض المتصوفة وأحياناً أخرى من الغيبيات والأساطير والسحر ، وتفصيل القول فى ذلك تفصيلا يجعل منها شيئاً يوشك أن يكون بعيد الصلة بالترجمة الذاتية . . ومن هذه الملاحظات أيضاً ، أن المؤلف كان يهتم أحياناً بالحديث عن شخصيات ضعيفة التأثير فيه ؛ ويقف عندها وقفات طوالا ، على حين يوجز الحديث عن شخصيات أخرى من شأنها أن تكون قوية التأثير عليه ، وكان المنتظر أن يطيل عندها الوقوف . ومثال ذلك اهتمامه بعرض نماذج العلماء فى القرية واختيارهم يمثلون المذاهب الأربعة ، ثم عبوره عبوراً سريعاً حين يتحدث عن أم الصبى وأكثر إخوته وأخواته ، ممن شأنهم أن يكونوا أوثق صلة بمحور « الأيام » وأقوى تأثيراً على بطلها ، وخاصة فى هذه المرحلة المبكرة من عمره[1] . .

ثم من هذه الملاحظات بعد ذلك ، عدم التعاطف مع بعض الشخصيات التى من شأنها أن تستحق العطف[2] ، أو القسوة فى التهكم ببعض البسطاء الذين حسبهم ما قست به عليهم الحياة . ومن ذلك حديث المؤلف عن « سيدنا » وقبح صوته وهو ينشـــد أبياتاً من البردة ، وقول المؤلف عن الصبى وإحساسه إزاء صوت هذا الشيخ وغنائه : « وما قرأ صاحبنا قول الله عز وجل . إن أنكر الأصوات لصوت الحمير ، إلا ذكر

---

(١) انظر : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٠٧ – ٣٠٩ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٣٠٩ – ٣١٠ .

سيدنا وهو يوقع أبياتاً من البردة فى طريقه إلى الجامع منطلقاً لصلاة الظهر ، أو فى طريقه إلى البيت منصرفاً من الكتاب[1] .

على أن « الأيام » برغم ذلك من أروع الأعمال الأدبية فى الأدب المصرى الحديث ، وحسب صاحبه أنه بدأ به فن الترجمة الذاتية فى هذا الأدب . وقد اعتبره كثير من الدارسين أروع ما كتب طه حسين[2] . بل اعتبره المستشرق الإنجليزى « جيب » أحسن عمل أدبى فى الأدب المصرى الحديث ، حين كتب عنه سنة ١٩٢٩[3] .

وهذه هى السطور الأخيرة من « الأيام » التى يتحدث بها المؤلف إلى ابنته ، مختتماً حديثه عن الكفاح ضد التخلف والفقر والعجز ، بذكر ما كان للحب الخلاق والزوجة الواعية والاستقرار الأسرى من فضل ، فيقـــول :

« عرفته فى الثالثة عشرة من عمره حين أرسل إلى القاهرة ليختلف إلى دروس العلم فى الأزهر ، إن كان فى ذلك الوقت لصبىّ جِدٍّ وعمل . كان نحيفاً شاحب اللون مهمل الزى أقرب إلى الفقر منه إلى الغنى ، تقتحمه العين اقتحاماً فى عباءته القذرة وطاقيته التى استحال بياضها إلى سواد قاتم، وفى هذا القميص الذى يبين أثناء عباءته ، وقد اتخذ ألواناً مختلفة من كثرة ما سقط عليه من الطعام ، وفى نعليه الباليتين المرقعتين . تقتحمه العين فى هذا كله ، ولكنها تبتسم له حين تراه — على ما هو عليه من حال رثة وبصر مكفوف — واضح الجبين مبتسم الثغر ، مسرعاً فى مشيته

(١) انظر : « الأيام » للدكتور طه حسين ص ٢٨ .

(٢) انظر : الأدب العربى الحديث فى مصر للدكتور شوقى ضيف ص ٣٨٤ .

(٣) انظر : رأى « جيب » فى كتابه .
Studies on the Civilization of Islam, P. 79,

إلى الأزهر . لا تختلف خطاه ولا يتردد فى مشيته ، ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التى تغشى عادة وجوه المكفوفين . تقتحمه العين ولكن تبتسم له ، وتلحظه فى شىء من الرفق ، حين تراه فى حلقة الدرس ، مصغيا كله إلى الشيخ يلتهم كلامه التهاماً ، مبتسماً على ذلك لا متألماً ولا متبرماً ، ولا مظهراً ميلا إلى لهو ، بينما الصبيان من حوله يلهون أو يشرئبون إلى اللهو . . عرفته يا ابنتى فى هذا الطور ، وكم أحب لو تعرفينه كما عرفته ، إذن تقدرين ما بينك وبينه من فرق . ولكن أنى لك هذا وأنت فى التاسعة من عمرك ، ترين الحياة كلها نعيماً وصفواً . عرفته ينفق اليوم والأسبوع والشهر والسنة لا يأكل إلا لوناً واحداً ، يأخذ منه حظه فى الصباح ، ويأخذ منه حظه فى المساء ، لا شاكياً ولا متبرماً ولا متجلداً ، ولا مفكراً فى أن حاله خليقة بالشكوى . ولو أخذت يا ابنتى من هذا اللون حظاً قليلا فى يوم واحد ، لأشفقتْ أمك ولقدمت إليك قدحاً من الماء المعدنى ، ولانتظرت أن تدعو الطبيب . لقد كان أبوك ينفق الأسبوع والشهر ولا يعيش إلا على خبز الأزهر ، وويل للأزهريين من خبز الأزهر ، إن كانوا ليجدون فيه ضروباً من القش وألواناً من الحصى وفنوناً من الحشرات . وكان ينفق الأسبوع والشهر والأشهر لا يغمس هذا الخبز إلا فى العسل الأسود ، وأنت لا تعرفين العسل الأسود ، وخير لك ألا تعرفيه . . .

« وكذلك كان يعيش أبوك جاداً مبتسماً للحياة وللدرس ، محروماً لا يكاد يشعر بالحرمان . حتى إذا انقضت السنة وعاد إلى أبويه يسألانه كيف يأكل ؟ وكيف يعيش ؟ أخذ ينظم لهما الأكاذيب ، كما تعود أن ينظم لك القصص ؛ فيحدثهما بحياة كلها رغد ونعيم ، وما كان يدفعه

إلى هذا الكذب حب الكذب ، إنما كان يرفق بهذين الشيخين ، ويكره أن ينبئهما بما هو فيه من حرمان ، وكان يرفق بأخيه الأزهرى ويكره أن يعلم أبواه أنه يستأثر دونه بقليل من اللبن . كذلك كانت حياة أبيك فى الثالثة عشر من عمره . فإذا سألتنى كيف انتهى إلى حيث هو الآن ؟ وكيف استطاع أن يهيئ لك ولأخيك ما أنتما فيه من حياة راضية ، وكيف استطاع أن يثير فى نفوس كثيرين من الناس ما يثير من حسد وحقد وضغينة ؛ إن سألت كيف انتقل من تلك الحال إلى هذه الحال ، فلست أستطيع أن أجيبك . وإنما هناك شخص آخر هو الذى يستطيع هذا الجواب . فسليه ينبئك . أتعرفينه ؟ انظرى إليه ، هو هذا الملك القائم ، الذى يحنو على سريرك إذا أمسيت لتستقبلى الليل فى هدوء ونوم لذيذ ، ويحنو على سريرك إذا أصبحت لتستقبلى النهار فى سرور وابتهاج . ألست مدينة لهذا الملك بما أنت فيه من هدوء الليل وبهجة النهار .

« لقد حنا يا ابنتى هذا الملك على أبيك ، فبدله من البؤس نعيما ، ومن اليأس أملا ، ومن الفقر غنى ، ومن الشقاء سعادة وصفوا . ليس دين أبيك لهذا الملك بأقل من دينك ، فلتتعاونا يا ابنتى على أداء هذا الدين ، وما أنتما ببالغين من ذلك بعض ما تريدان[1] » .

٢ – « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم :

برغم أن هذه اليوميات[2] تعرض لفترة من حياة المؤلف خلال عمله

---

(١) انظر : الأيام ص ١٣٥ – ١٣٩ .

(٢) ظهرت « يوميات نائب فى الأرياف » فى طبعتها الأولى سنة ١٩٣٧ . وكان ينشرها قبل ذلك مسلسلة فى مجلة الرسالة .

الوظيفى كوكيل نيابة فى الريف ، قد جاء حظ تلك الحياة ضئيلا فى اليوميات ، حتى أوشكت تلك الحياة أن تكون نافذة نطل منها على كثير مما التقطه حس الكاتب المرهف من مظاهر الفقر والجهل والقهر ، التى كانت مفروضة على الريف المصرى ، أيام تسجيل المؤلف ليومياته .

فقد حدثنا المؤلف عن عمله كوكيل للنيابة ، وعن حياته وحيداً أعزب فى أعماق الريف وميله إلى التأمل والنقد[1] ، كما حدثنا عن نفرته من جو الموظفين وما درجوا عليه من تزجية للفراغ بأمور قد تمس هيبة العمل ، وقد تضيع الوقت وتسىء إلى السمعة[2] ، ولم يفته أن يكون صريحاً حين حدثنا عن افتتانه بالجمال ووقوعه تحت تأثيره ، حتى ولو كان جمال فتاة تعتبر طرفاً فى قضية[3]. ولكن إلى جانب هذا العنصر الشخصى البسيط ، حدثنا المؤلف عن تخلف القرية اقتصادياً وصحياً وفكرياً وإدارياً . كما حدثنا عن جمود كثير من نظم القضاء ، وانفصالها عن طبيعة المجتمع الذى من شأنها أن ترعى العدالة فيه ، واهتمامها بالشكليات والمظهريات وحرفية القوانين واللوائح ، أكثر من اهتمامها بإحقاق الحق ، وإقرار العدل . كما حدثنا عن فساد بعض رجال الإدارة وبعدهم عن أن يكونوا أمناء على الأمن وحماة لحقوق الناس وأرواح المراطنين ، واهتمامهم قبل كل شىء بمكاسبهم وسيطرتهم وإرضاء الرؤساء الأعلى منهم ، حتى ينتهى الأمر إلى خضوعهم المطلق لوزير الداخلية ، الذى كان عادة رئيساً للوزراء ، والذى

---

(١) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ٩٤ .

(٢) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ٦٢ .

(٣) انظر : حديثه عن إحساسه بالفتاة « ريم » فى يوميات نائب فى الأرياف ص ٢٦ وما بعدها .

كان يمثل غالباً حزباً من الأحزاب المتطاحنة على السلطة ، والمسخرة كل شيء لمصلحتها الشخصية .

وقد عرض المؤلف كل ذلك فى شكل صور متتابعة أساسها الملاحظة الشخصية والتأمل الذاتى والتجربة المعيشة ، التى أتاحها العمل المتصل بكل هذه الأطراف . . كذلك جعل المؤلف محور هذه الصور حكاية بسيطة تبدأ بالغموض وتنتهى بالغموض ، لتشير هى الأخرى إلى الظلام والجهل وعدم اتضاح الرؤية فى هذا الريف البائس . . ثم عرض الكاتب كل هذه الأحاديث فى شكل يوميات يبدأ كل واحدة منها بذكر التاريخ ، ثم يشرع فى السرد والوصف والتعليق والنقد . . وقد كانت اليوميات محدودة العدد ، فهى تبدأ بالحادى عشر من أغسطس ، وتنتهى بالثالث والعشرين منه . ولكنها مع ذلك زاخرة باللوحات الحية والصور النابضة والنقدات الجريئة والتوجيهات الحكيمة .

فقد أخبرنا المؤلف أنه تلقى إشارة ذات ليلة بوقوع حادث إطلاق عيار نارى على رجل فى إحدى القرى ، فكان عليه أن يغادر المركز ويذهب للتحقيق فى تلك القرية . وفعلا توجه فى شبه قافلة تتألف منه ومن مساعده وكاتبه والمأمور وبعض الجند ، وقد صحب الجميع رجل مجذوب اسمه « الشيخ عصفور » ، تعود أن يصحب رجال البوليس فى مثل تلك التحركات ؛ لأن المأمور كان يعطف عليه وكان الجنود يستريحون إليه . وحين فُتح التحقيق بدا سبب إطلاق النار غامضاً كل الغموض ؛ فالرجل ليس له خصوم ، بل ليس له أقارب . وبينما وكيل النيابة فى حيرة شديدة ، سمع « الشيخ عصفور » يغنى موالا يقول فيه : «فتش عن النسوان ، تعرف سبب الحزان » ، فتنبه إلى أنه يمكن أن يكون وراء الجريمة امرأة . فتحرى حتى عرف أن لهذا المجنى عليه

أختَ زوجةٍ تسمى « ريم » ، فاستدعاها ليسألها ، علها تهدى إلى سبب الجناية فلم يجد عندها تفسيراً . ولما كان الوقت قد تأخر به ، وكان عليه أن يحضر جلسة الصباح فى محكمة المركز كوكيل نيابة بجانب القاضى ؛ فقد رأى أن يعود إلى المركز ، وأن يصحب معه « ريم » حتى يفرغ للتحقيق معها على مهل .

وفى المركز طلب المأمور أن تكون « ريم » فى بيته حتى تستدعى للتحقيق . وبرغم خوف وكيل النيابة عليها من أطماع المأمور ، وافق مكرهاً . ولكنه انتهز فرصة ورود إشارة من إحدى القرى ، بالعثور على مسمار على شريط السكة الحديد يهدد قطاراً ، فاستدعى المأمور ، واصطحبه إلى تلك المهمة ، حتى لا يمكنه من الاختلاء « بريم » .

ويعود وكيل النيابة إلى المركز من جديد، ويحضر بعض الجلسات القضائية المرهقة المملة ، كما يقوم ببعض التحقيقات السطحية البعيدة عن المنطق وتقدير ظروف الناس .

وبعد أن يفرغ من هذه الأعمال ويحاول أن يشرع فى نظر قضية العيار النارى ، ويطلب « ريم » ؛ يبلَّغ أنها قد هربت مع المجذوب « الشيخ عصفور » . وبعد لأى يعثر على « الشيخ عصفور » فقط ، وعند سؤاله لا يجيب بشىء عن مصير « ريم » ، ولا يفلح معه إغراء أو تهديد ، ويعود الأمر إلى الغموض .

ويتجه المحقق إلى تلمس خيط يقربه من مصير « ريم » التى يمكن أن تكون مفتاح القضية ، فيسأل المأمور ومساعديه أن يحضروا إليه فتى اسمه « حسين » كان قد خطبها فرفضه زوجُ أختها المجنىُّ عليه . ولكن المأمور ومساعديه يعتذرون بأنهم مشغولون بسبب التغيير الوزارى وما يتبعه من تغيير

العمد ، وما سوف يكون من إعداد للانتخابات الجديدة ، التى كانت تتبع التغيير الوزارى عادة .

وهكذا يحاول وكيل النيابة الاعتماد على نفسه فى تحرى الأمر ، فيستدعى كل من يظن أنه « حسين » هذا الذى كان قد خطب « ريم » . ولكنه لا يظفر بشىء . وأخيراً تأتيه إشارة بالعثور على الفتاة غريقة . . وتسدل الستارة على قصة العيار النارى بموت المجنى عليه ، وبموت الفتاة التى كان من الممكن أن تهدى إلى شىء .

وبسبب تكدس العمل على وكيل النيابة ، وبدافع الخضوع « للروتين » الذى يطالب فقط بتسديد الخانات ، يغلق وكيل النيابة القضية بأن يؤشر عليها : « تحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل[1] » .

هذه هى الحكاية البسيطة التى اتخذها المؤلف نافذة يطل منها — ونطل معه — على تخلف الريف ، وفساد الإدارة وجمود القضاء ، أيام عبث الحياة السياسة الحزبية . فقد انتهز الكاتب فرصة ذهابه إلى بعض القرى للتحقيق أو اتصاله ببعض القرويين فى مجال العمل ، وحدثنا عما كان من انحطاط المستوى المادى والصحى والثقافى للريفيين ، وعن وقوعهم تحت قهر العمدة الواقع بدوره تحت سلطان المأمور . . كذلك انتهز الكاتب فرصة عمله مع رجال الإدارة ليحدثنا عما كان من سطحية هؤلاء وتسلطهم وجشعهم ، حتى لا يهتم المأمور إلا بما يقدم العمدة من طعام ريفى دسم ، ولا تنال العدالة من مساعدته إلا تسديد الخانات وإتمام الشكليات ، حتى ولو أدى ذلك إلى إفلات الجناة أو إلباس التهم للمظلومين . . بل إنه هو وأعوانه يقصرون

---

(١) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ١٧١ .

فى البحث والتحرى لمساعدة النيابة ، بحجة أنهم مشغولون بالتغيير الوزارى ، وما يتبعه من تبديل العمد ، وما يعقب ذلك من إعداد لتزوير الانتخابات .

كذلك انتهز المؤلف فرصة عمله فى التحقيقات وحضور الجلسات ، ليكشف لنا عما كان من جمود القانون وانفصاله عن حياة الناس وعدم ملاءمته لهم . فيذكرلنا مثلا كيف حقق مع رجل ريفى فقير لأنه اقتلع « كوز ذرة » من أحد الحقول ليسد به جوعه ، وكيف أن منطق الرجل كان أقوى من منطق القانون ، ومع ذلك حكم عليه بالحبس . كذلك يذكر لنا المؤلف كيف حضر محاكمة آخر لأنه غسل ملابسه فى الترعة ، وكان عجب الرجل لا يحد ، لأن الدولة تحاكمه على أنه سلك من أجل النظافة الطريق الذى ليس أمامه سواه .

كذلك انتهز المؤلف فرصة عمله مع القضاة ووصف لنا ما كان يترتب على عمل بعض هؤلاء فى المراكز وحياتهم فى القاهرة ، من اضطرارهم إلى التعجل فى نظر القضايا ، واهتمام بعضهم بحمل بعض خيرات الريف أكثر من اهتمامهم بتحقيق العدل ؛ كهذا القاضى الذى كان يحضر فى الصباح فيطلق الأحكام قبل أن يسمع بقية أقوال المتقاضين والشهود ، بل كان يتم بعض واجبات وظيفته فى المحطة ، لأنه يريد أن يدرك قطار الظهر ، حيث يكون الحاجب قد اشترى له البيض واللحم ، وأدركه قبيل قيام القطار .

وهكذا كشف المؤلف من خلال حديثه عن حياته الوظيفية ، وعن طريق الترجمة لحياته فى فترة من فتراتها ؛ عن كثير من العيوب الاجتماعية والخلقية ، واهتم فى المقام الأول بالريف ووجوب العناية به مادياً وصحياً وفكرياً وإدارياً ، كما اهتم بنظام الشرطة ووجوب حمايته من الاستغلال

والنفعية والمظهرية ، كما عنى بنظام القضاء ، وحتمية تخليصه من الجمود و « الروتين » ومن خدمة اللوائح والنصوص أكثر من خدمة العدالة وروح القانون .

ويلاحظ أن المؤلف قد عمد إلى السخرية فى كثير من تصويره للعيوب ، وقد جرته السخرية إلى المبالغة أحياناً . وكانت المبالغة موفقة إلى درجة كبيرة لأنها كانت بمثابة الرسم « الكاريكاتيرى » الذى يجود فى مجالات التجسيم والتضخيم والتركيز ، وكل ذلك مطلوب والمؤلف بصدد الحديث عن عيوب يجب أن تجسم وتضخم ويركز على مواطن الخطر فيها . وهذا الأسلوب من أجود ما وفق إليه الحكيم فى هذا العمل .

كذلك وفق الكاتب فى الخروج من ذاته إلى عمله ، وتجاوز عمله إلى مجالات هذا العمل وارتباطاته ، وما يكون لهذه وتلك من صلات بالناس . حتى بدا جانب الذات متوارياً فى تلك اليوميات ، واتضح الناس ومشكلاتهم المتصلة بعمل صاحب اليوميات والواقعة تحت ملاحظته وفى نطاق تجربته . وهذا المضمون من أجود ما وفق إليه الحكيم كذلك .

غير أنه يلاحظ أن الكاتب برغم نقده المر وتوجيهه السليم ، كان فى بعض المواطن لا يتخذ موقفاً إيجابياً — ولا نقول ثورياً — بل كان يكتفى بإظهار المرارة ، أو عدم الرضا ، ولكنه آخر الأمر يستسلم ويفعل ما تفرضه الأوضاع المتخلفة ، وما يفعله الآخرون ممن يوجه إليهم النقد . . ومن ذلك حادثة تفتيش السجن تفتيشاً شكلياً ، حيث أقر هذه الشكلية ، برغم علمه بزج رجال البوليس بالأبرياء فى حجرة التبن . لمجرد أنهم ليسو من المرضى عنهم سياسياً من الحزب الحاكم الجديد[1] . . ومن ذلك إنهاؤه لقضية

(١) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ١١٩ — ١٢٠ .

المجنى عليه لتخلى رجال الإدارة عن مساعدته ، ولاهتمام وزارة العدل بمجرد التصرف فى القضايا وتسديد الكشوف[1] ومن ذلك أيضاً نومه أثناء حضور بعض الجلسات برغم مسئوليته الضخمة التى لا يعفيه منها التعب ولا كثرة العمل[2] ؛ فقد كان من الممكن نيل إجازة أو ترك العمل كلية ، فهذا خير ألف مرة من عدم تحقيق العدل فى أمور المتقاضين .

كذلك يلاحظ أن المؤلف كان يبدو أحياناً غير متعاطف مع الريفيين ، برغم دفاعه عنهم ونقده الأوضاع من أجلهم . فالقارئ يحس أحياناً أن المؤلف يكاد يشمئز منهم ، أو يوشك أن يتعالى عليهم برغم حبه لهم واهتمامه بقضاياهم . ومن ذلك تعليقه على جماعة من الريفيين كانوا عنده فى تحقيق ثم انصرفوا ؛ فقد ذكر أن رائحة المكان بدت كريهة بعد انصرافهم ، مما جعله يستدعى الحاجب لفتح النوافذ ، فيفعل الحاجب وهو يقول عن الفلاحين : « هذا الجاموس الأبيض الذى لا ينبغى إدخاله حجرات الحكومة[3] » .

وقد لجأ المؤلف إلى العامية غالباً فى الحوار ، وهذا مذهب فنى من حق الكاتب أن يأخذ به ، ولكنه كان يعرب بعض الألفاظ العامية ، أو يخلط بين العامية والفصحى ، مما اضطربت معه لغة الحوار أحياناً[4] .

---

(١) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ١٧٦ .

(٢) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ٤٠ .

(٣) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ٧٠ .

(٤) اقرأ مثلا فى صفحة ٦٥ من « يوميات نائب فى الأرياف » قول الفلاح : « أنا من جوعى نزلت غيط من الغيطان سحبت لى كوزاً » وقوله : « هات لى شغل وعيب على إن كنت أتأخر لكن الفقير منا يوماً يلقى وعشرة ما يلقى غير الجوع » وقوله : « القانون يا جناب البك على عيننا وراسنا لكن برده القانون عنده نظر » .

على أن « يوميات نائب فى الأرياف » برغم ذلك من أهم الأعمال الفنية فى الأدب الحديث ، وهى من أروع كتابات الحكيم وأكثرها أصالة ؛ وذلك بما سنت من شكل أدبى مبتكر ، وبما اتجهت إليه من اتخاذ الذاتية معبراً الى الموضوعية ، ثم بما حوت من نقد اجتماعى موجه ، وتصوير فنى رائع ، وروح فكاهى ساخر ، وأسلوب أدبى رشيق .

وهذا نموذج من « يوميات نائب فى الأرياف » ربما يقرب ما رصد لها من سمات . . يقول الحكيم واصفاً ما كان فى إحدى جلسات التحقيق ، وما دار بين وكيل النيابة وبعض المتهمين من أهل الريف :

« وظهر الحاجب فأمرته بإحضار المتهم الأول فدخل رجل فلاح كهل قد برز من صدره شعر أزرق أشيب كأنه شعر ضبع . . .

— أنت سرقت كوز الذرة ؟

فأجاب الشيخ لفوره من جوف مقروح :

— من جوعى !

فنظر المساعد إلىّ وقال فى لهجة الانتصار :

— « اعترف الرجل بالسرقة » .

فقال الرجل فى بساطة :

— ومن قال إنى ناكر ، أنا صحيح من جوعى نزلت فى غيط من الغيطان سحبت لى كوزاً . . .

— سين ، يا راجل لماذا لا تشتغل ؟

— جيم ، يا حضرة البك هات لى شغل وعيب علىّ إن كنت أتأخر . لكن الفقير منّا يوماً يلقى وعشرة ما يلقى غير الجوع .

— أنت فى نظر القانون متهم بالسرقة .

– القانون يا جناب البك على عيننا وراسنا . لكن برده القانون عنده نظر ويعرف أنى لحم ودم ومطلوب لى أكل .

– لك ضامن يضمنك ؟

– أنا واحد على باب الله .

– تدفع كفالة ؟

– كنت أكلت بها .

– إذا دفعت يا رجل خمسين قرشاً ضمان مالى يفرج عنك فوراً .

– خمسين قرش ! وحياة راسك أنا ما وقعت عينى على صنف النقدية من مدة شهرين . التعريفة نسيت شكله ! ما أعرف إن كان لحد الساعة (مخروم) من وسطه والا سدوه . . .

– يحبس المتهم احتياطياً أربعة أيام ويجدد له ، ويعمل له فيش وتشبيه اسحبه يا عسكرى . !

فقبل الرجل كفه وجهاً وظهراً حامداً ربه :

– وماله . الحبس حلو . نلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة . السلام عليكم .

وخرج الرجل يدب وقد وضع فى معصمه القيد . . .

وطلبت القضية التالية . فظهر العسكرى ومعه آخر ، وفتحا باب مكتبى على مصراعيه وجذبا إلى داخل الحجرة أكثر من ثلاثين رجلا وامرأة وولداً قد شدوا فى حبال الليف . . . ، فما تمالكت أن صحت لمنظرهم :

– الله أكبر ! مواشى طالعة سوق السبت ؟ حل الحبال يا عسكرى !

فقال العسكرى وهو يحل بأسنانه عقدة الحبل :

– فتشنا يا سعادة البك بيوتهم وجدنا فيهـا الممنوعات . وباقى

غيرهم من أهل الناحية تحت التفتيش، والقبض بمعـــرفة حضرة الملاحظ وأورطة الهجانة .

فأدرت بصرى فى هؤلاء الآدميين ، واستعدت فى مخيلتى ما قرأته الساعة عن تهمتهم فى الأوراق التى أمامى وقلت :

ــ ممنوعات !

فاستدرك الحارس :

ــ الملبوسات يافندم .

نعم إن ما قرأت الساعة هو أن سيارة كبيرة كانت تحمل أكياساً ضخمة مملوءة بمختلف الملابس القطنية والصوفيـــة من معاطف وستر وسراويل . . . لحساب متجر فى القاهرة من المتاجر الشهيرة . وكانت تجتاز ليلا بكل هذا جسر الترعة المحاذية لدائرة الناحية ، فسقط منها فى الماء كيس كبير مفعم بألوان الملابس ، ولبث الكيس فى أعماق الترعة حتى انخفض منسوبها وانحسر الماء عن البضاعة ، فهرعت تلك البلدة العارية إلى ذلك الكنز الذى لا يشابهه كل الكنوز . . . إلى أن رآهم رجال الحفظ واستكثروا عليهم النعمة وعدوها بالنسبة لهم « ممنوعات » . . ورأيت أول الأمر أن أسألهم جملة علنى أظفر منهم باعتراف ييسر مهمتى ، فألقيت عليهم نظرة شاملة :

ــ سرقتم الملابس ؟

فأجابنى من بينهم صوت عميق رزين :

ــ أبداً والله ما سرقنا ولا نعرف السرقة ، البحر رمى علينا الكيس وكل واحد منا طال نصيبه .

فقلت للرجل من فورى :

– نصيبه ؟ ! هو الكيس ملك البحر والا له أصحاب . . . !

فأجاب الرجل فى صوته العميق الهادئ :

– راح من بالنا أن له أصحاب يا حضرة البك ربنا يعلى مراتبك ! ارأف بحال الفلاحين المساكين !

– المسألة مسألة قانون والقانون صريح : إن كل من وجد شيئاً مملوكا للغير وحفظه بنية امتلاكه يعامل معاملة السارق . فهمتم ؟

– فهمنا يا حضرة البك . لكن . . بقى الكساوى كانت قدام نظرنا ورماها البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذة عريان . . .

– انت يا راجل فاكر الدنيا فوضى . والا فيه قانون وحكومة ؟

ويظهر أن الرجل لم يستطع صبراً فقال :

– بقى هى الحكومة لا منها ولا كفاية شرها ؟ لا تكسينا ولا تتركنا نكسى .

– أنا مضطر إلى حبسكم

– يا جناب البك أنتم فتشتم دورنا وسحبتم الكساوى منا . والعيال الفرحانة عادت تبكى ورجعنا لأصلنا . بقى الحبس له لزوم ؟ !

– أفرج عنكم بضمان مالى .

– مالى ؟ ! الفلاحين عرايا يا حضرة النايب !

– تفضلوا من غير مطرود ، دماغى وجعنى ، والمناقشة مع أمثالكم ضياع وقت . القانون صريح وأنا مقيد بنصوص أشد من الحبال الموضوعة فى أيديكم . المسألة عندى قبل كل شىء مسألة قانون . يحبس المتهمون كلهم احتياطياً أربعة أيام ، ويجدد لهم ، ويعمل لهم فيش وتشبيه ، اسحبهم يا عسكرى !

فخرجوا جميعاً فى صف طويل وفى ذيلهم رجل يقول هامساً :

– يحبسونا لأن ربنا كسانا !

وهدأ المكان . ولكن رائحة كريهة انتشرت فى الحجرة ، فناديت الحاجب وأمرته بفتح النوافذ ، ففعل وهو يلعن بصوت خافت هذا الجاموس الأبيض الذى لا ينبغى إدخاله حجرات الحكومة[1] » .

---

(١) انظر : « يوميات نائب فى الأرياف » ص ٦٤ – ٧٠ .

الفصل الرابع

المسرحية

تأصيل الأدب المسرحى

كان النشاط المسرحى قد تضاعف فى أواخر الفترة السابقة ، وبخاصة بعد عودة جورج أبيض إلى مصر وتأليفه لفرقته ، التى كانت فرقة طليعية فى ذلك الوقت . ثم ازدهر هذا النشاط المسرحى فى أوائل سنوات هذه الفترة التى أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ ؛ حيث تعددت الفرق المسرحية التى لمع فيها كبار الممثلين والمخرجين ، الذين يعتبرون جيل الأستاذة لفن التمثيل فى مصر . فقد كانت هناك منذ أواخر الفترة السابقة وأوائل هذه الفترة : فرقة منيرة المهدية ، وفرقة عبد الرحمن رشدى ، وفرقة أبناء عكاشة ، وجمعية رقى الآداب والتمثيل ، وجمعية أنصار التمثيل ، وفرقة عزيز عيد ، وفرقة الريحانى ، وفرقة على الكسار[١] .

غير أنه منذ أعقاب الحرب الكبرى الأولى كان قد غلب على المسرح الجانب الهزلى ، وأصبح الجانب الجاد فى المحل الثانى : ووصل الأمر إلى ما يشبه الأزمة للمسرح الجاد فى أوائل الفترة التى نسوق عنها الحديث[٢] ، حتى أصبحت الحاجة ماسة إلى فرقة مسرحية جديدة تضطلع بالمسرح الجاد وتبذل فى سبيله كثيراً من الجهود . وقد كانت فرقة رمسيس التى كونها يوسف وهبى سنة ١٩٢٣[٣] ، هى الفرقة التى اضطلعت بهذه المهمة[٤]

---

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٤١ وما بعدها .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) انظر : صحيفة الأهرام الصادر فى ٧/٣/١٩٥٣ .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٩ .

وقد آزرتها بعض الوقت فرقة فاطمة رشدى . غير أن جهود فرقة رمسيس ما لبثت أن ضعفت فى أوائل الثلاثينيات أمام معوقات كثيرة كان المال فى مقدمتها ، ثم زاد من فتور حماس هذه الفرقة وغيرها من الفرق المسرحية ظهور السينما وإنتاج أوائل الأفلام المصرية ، التى بدأت تجذب المشاهدين وتحولهم من المسارح إلى دور الخيالة(١) .

وهنا مست الحاجة إلى رعاية الدولة للمسرح ، فألفت الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ ، وضمت نخبة ممتازة من كبار الممثلين والمخرجين ، وعهد برياستها إلى الشاعر الكبير خليل مطران :

وهكذا استمر النشاط المسرحى حياً نامياً أغلب سنوات هذه الفترة بفضل تلك الفرق الأهلية العديدة ، التى كان من أهمها فرقة رمسيس ، ثم بفضل تلك الفرقة الحكومية التى كانت تحمل اسم الفرقة القومية .

ومن خلال أضواء تلك الفرق العديدة لمع عزيز عيد ، ويوسف وهبى ، ونجيب الريحانى ، وزكى طليمات ، وحسين رياض ، وفؤاد شفيق ، وأحمد علام ، وسليمان نجيب ، كما تألقت أسماء : روز اليوسف ، وفاطمة رشدى ، وأمينة رزق ، وزينب صدقى .

وقد كان من مظاهر النشاط المسرحى فى هذه الفترة افتتاح أول معهد للتمثيل ، ذلك المعهد الذى أشرف على إنشائه زكى طليمات ، والذى ما لبث أن أغلق فى عهد صدقى وعلى يد وزير المعارف فى عهده حلمى عيسى ، بحجة المحافظة على التقاليد . ولكن برغم إغلاق هذا المعهد فى ذاك العهد ، قد

---

(١) ظهر أول فيلم مصرى سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليلى ، وكان فيلماً صامتاً . وظهر أول فيلم مصرى ناطق سنة ١٩٣٥ وهو فيلم أولاد الذوات ، انظر : صحيفة الأخبار ، العدد الصادر فى ١٢ نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

أسهم هو الآخر فى النشاط المسرحى وخرج طائفة من أعلام التمثيل رجالا ونساء ، مثل : حسين صدقى ، وأحمد بدرخان ، وروحية خالد ، وزوز حمدى الحكيم[1] .

كذلك كان من مظاهر النشاط المسرحى فى هذه الفترة ظهور أول مجلة للمسرح ، وهى تلك المجلة التى كان يصدرها محمد عبد المجيد حلمى ، والتى كان يكتب فيها التابعى أول كتاباته فى النقد الفنى[2] .

وكما سبب هذا النشاط المسرحى تألق عدد من كبار الممثلين والممثلات ، سبب كذلك التماع عدد من الكتاب ، الذين أمدوا المسرح بكثير من المسرحيات ، ما بين مؤلفة ومقتبسة ومترجمة . ومن هؤلاء : محمد لطفى جمعه ، وعباس علام ، وبديع خيرى ، وأنطون يزبك ، وإسماعيل وهبى ، ووداد عزمى ، ثم يوسف وهبى ، ونجيب الريحانى ؛ فقد أصبح الأول يؤلف لنفسه بعد أن كان يؤلف له أنطون يزبك ، كما صار الثانى يشارك بديع خيرى فى التأليف حينا والاقتباس من المسرحيات الفرنسية حيناً آخر .

وربما يضاف إلى كل هذه المظاهر الدالة على نشاط الحركة المسرحية ونموها فى فترة ما بين الحربين ، ما كان من جذب العمل المسرحى لعدد من الشباب المثقف من أبناء الأسر المحافظة ؛ فقد اقتحم كثير من هؤلاء ميدان التمثيل بجرأة ، فأسهموا فى تمزيق ما تبقى على المسرح من ظلال الازدراء ، التى كانت تلقى ظلماً عليه ، ونسجوا بدلا من تلك الظلال حللا من التقدير والإجلال ، ما زال المسرح يرفل فيها منذ ذلك الحين . وفى هذا المقام يذكر محمد تيمور ، الذى اشتغل بالمسرح تمثيلا وتأليفاً ، وهو ابن العالم والأديب

---

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ١١١ وما بعدها .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٤ .

الكبير أحمد باشا تيمور . كما يذكر عبد الرحمن رشدى[1] ، وهو المحامى اللامع الذى آثر خشبة المسرح على منصة الدفاع . كما يذكر محمد عبد الرحيم[2]، وهو أستاذ الجغرافيا المتخصص فى إنجلترا ، والذى كان أول رئيس لجمعية أنصار التمثيل، والذى قام بدور البطولة فى بعض المسرحيات[3]. ثم يذكر يوسف وهبى ، ابن أحد البشوات المرموقين ، والذى آثر دراسة التمثيل فى إيطاليا على دراسة أى شىء آخر ، ثم كرس حياته لهذا الفن برغم مقاومة والده الباشا لهذا الاتجاه[4] .

وطبيعى أن يكون لهذا النشاط المسرحى النامى أثر واضح على أدب المسرح . فبالإضافة إلى المسرحيات الكثيرة التى كان يقوم عليها عمل تلك الفرق العديدة – والتى لايصل كثير منها إلى مستوى الأدب – ظهرت نصوص مسرحية أدبية منوعة تقوم على ما عرف لهذا الفن من أصول فنية[5] .

وقد نمت هذه النصوص الأدب المسرحى – الذى ولد غضاً فى الفترة السابقة[6] – وجعلته نوعاً أصيلا من أنواع الأدب المصرى الحديث .

وهذه النصوص المسرحية الأدبية ، التى نمّت أدب المسرح وأصّلته ،

---

(١) انظر المصدر السابق ص ٤٥ وما بعدها .

(٢) هو شقيق الرائد القصصى محمود طاهر لاشين .

(٣) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٦١ وما بعدها .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٧ وما بعدها .

(٥) عن الأصول الفنية للمسرحية يمكن أن يقرأ :

The Anatomy of Drama : Marjorie Boulton

Initiation a L' Art Dramatique; Variétés : Jean Béraud

(٦) انظر : « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف – الفصل الثالث – المقال الذى عنوانه : « المسرحية وأولية الأدب المسرحى » .

قد تجلت فى نتاج علمين من أعلام الأدب المصرى ، هما أحمد شوقى ، وتوفيق الحكيم . فعلى جهود الأول تم تأصيل المسرحية الشعرية ، وعلى جهود الثانى تم تأصيل المسرحية النثرية . وفيما يلى حديث عن أعمال كل من الكاتبين، التى تعتبر من ثمار الفترة التى يُساق عنها الحديث :

١ ــ مسرحيات شوقى[١] :

أتاحت لشوقى دراسته فى فرنسا ، فرصة الاتصال بالمسرح والاطلاع على الأدب المسرحى ، وقد عُرف عنه أنه كان كثير التردد على مسرح « الكوميدى فرانسيز » كلما واتته فرصة لزيارة العاصمة الفرنسية[٢] . وعن هذا الطريق عَرف الكثير مما كان يعرض فى هذا المسرح وغيره من مسرحيات كلاسيكية ورمانتيكية وحديثة . وكانت هذه المعرفة بالإضافة إلى طموح الشاعر وروح التجديد الكامنة فيه، هى التى دفعته أثناء دراسته فى فرنسا سنة ١٨٩٣ ،

---

(١) ولد شوقى سنة ١٨٦٩ ، ونشأ فى بيئة أرستقراطية ، وتعلم فى مدارس القاهرة الابتدائية والثانوية ، ثم التحق بمدرسة الحقوق ، وتخرج فى قسم الترجمة سنة ١٨٨٧ ، فعين بالقصر فى عهد توفيق ، ثم أرسل فى بعثة إلى فرنسا ليدرس الحقوق فدخل مدرسة « مونبلييه » ودرس بها عامين ، ثم انتقل إلى باريس وظل بها عامين آخرين ، حتّى حصل على إجازة الحقوق ، وأتيح له أن يطوف فى فرنسا ، وأن يزور إنجلترا ، ثم عاد إلى مصر فعمل رئيساً للقسم الإفرنجى بالقصر ، وكان من حاشية الخديوى كما كان شاعره . وحين أعلنت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ كان الخديوى عباس فى تركيا فنعه الإنجليز من دخول مصر ، وأخذوا يبعدون أنصاره أيضاً ، فنفى شوقى إلى إسبانيا ، حيث ظل فى « برشلونة » أيام الحرب . ثم عاد بعد انتهائها ، وبعد أن زار الأندلس فى جنوب إسبانيا . وقد بويع بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، وظل مرموقاً حتى توفى سنة ١٩٣٢ .

اقرأ عنه فى : شوقى شاعر العصر الحديث للدكتور شوقى ضيف ، وأبى شوقى لحسين شوقى ، وحافظ وشوقى للدكتور طه حسين . وشعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، والأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف .

(٢) انظر : « أبى شوقى » لحسين شوقى ص ١٠٩ ــ ١١٠ .

إلى كتابة أولى محاولاته فى فن المسرحية . فكتب « على بك الكبير » وبعث بها إلى مصر . ولكنها لم تصادف التوفيق الذى كان يحلم به ، فانصرف عن كتابة المسرحيات إلى تدبيج القصائد ، حتى بلغ فى ذلك غاية لم يصل إليها أكثر الشعراء ، ولكن هذه المحاولة — برغم عدم استمرارها ، وبرغم عدم نجاحها — كانت ميلاد الأدب المسرحى الشعرى[1] فى مصر .

وحين بويع شوقى بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، عقب إعادة طبع ديوانه الشوقيات ، وبعد إسهامه بشعره فى كثير من القضايا العربية ؛ كان الازدهار المسرحى يلفت الأنظار ، ويشجع ذوى المواهب على الإسهام فى هذا الميدان الجديد . وكان كثيرون من خصوم شوقى يأخذون عليه حصر نفسه فى الشعر الغنائى ، كما كان كثيرون من أصدقائه يودون لو أمد المسرح بفيض من موهبته. وأمام كل هذه الظروف ، ورغبة من الشاعر الكبير الذى بويع بالإمارة ، فى أن يؤكد اقتداره ، ويتوج جهوده ؛ بدأ يكتب للمسرح من عام ٢٧ ، وظل هذا اللون من الكتابة أهم ما يشغله إلى عام وفاته سنة ١٩٣٢[2] . وفى هذه الفترة ألف خمس مسرحيات شعرية جديدة ، وأعاد كتابة المسرحية القديمة التى كان قد كتبها فى الفترة السابقة سنة ١٨٩٣ ، كما كتب مسرحية نثرية ، فتم له بذلك سبع مسرحيات . وهذه المسرحيات منها ست مآس ، وأما السابعة فهى ملهاة . ومآسى شوقى الست هى : « على بك الكبير » و « مصرع كليوبترا » و « مجنون ليلى » و « عنترة » و « قمبيز » و « أميرة

---

(١) اقرأ حديثاً عن ذلك فى : « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف — الفصل الثالث — المقال الذى عنوانه المسرح وأولية الأدب المسرحى ، واقرأ حديثاً عن هذه المسرحية فى الفقرة « ب » من ذلك المقال .

(٢) كانت سنة ٣١ ، ٣٢ أحفل سنوات الشاعر بالنتاج المسرحى ، فقد أخرج فيها أكثر مسرحياته ، كما يشير إلى ذلك ابنه حسين شوقى فى كتابه « أبى شوقى » ص ١٥٨ .

الأندلس » وهى المسرحية النثرية الوحيدة . وأما الملهاة فهى « الست هدى » وقد كتبها شعراً كالمآسى الخمس الأولى[1] .

وقد اختار شوقى لمآسيه المجال التاريخى . كما اتخذ لمسرحياته هدفاً أخلاقياً متأثراً فى كل هذا بالكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين وخاصة «كورنى[2] » . وفى سبيل هذه الغاية كان يسمح لنفسه أن يغير بعض التفصيلات التاريخية ويحور فى بعض الأحداث غير الرئيسية ، ويفسرها تفسيراً يتلاءم مع الهدف الذى يقصد إليه . وقد عيب عليه ذلك ، ولكن الحق أن مثل هذا التصرف فى مادة التاريخ جائز للفنان ، ما دام لا يبدل الحقائق الكبرى ، ولا يزيف الوقائع العامة . . كذلك اهتم شوقى فى مآسيه بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال ، كما اهتم فى ملهاته الوحيدة بتصوير حياة أفراد عاديين من الشعب ، وهو فى هذا أيضاً خاضع لتقاليد الكلاسيكيين[3] .

وأخيراً جعل شوقى الشعر لغة معظم مسرحياته على نحو ما فعل الكلاسيكيون أيضًا . وقد كان من الغريب أن يكتب إحدى مآسيه ، وهى «أميرة الأندلس» بلغة النثر ، على حين يكتب ملهاته وهى « الست هدى » بلغة الشعر ، بينما كان الشعر هو اللغة الأكثر ملاءمة لتلك المأساة التاريخية ، كما كان النثر هو الأنسب لهذه الملهاة المعاصرة[4] .

---

(١) كتب على بك الكبير فى شكلها الأول سنة ١٨٩٣ ، كما ينص على ذلك حسين شوقى فى صفحة ١١٠ من كتابه « أبى شوقى » . ثم عدلت وظهرت فى شكلها الأخير سنة ١٩٣٢ . بعد أن كتب الشاعر مسرحية : مصرع كليوباترا سنة ١٩٢٧ ، ثم مسرحية مجنون ليلى سنة ١٩٣١ ، ثم مسرحية قمبيز سنة ١٩٣١ . وبعد ذلك أظهر « عنترة » سنة ١٩٣٢ ، وكذلك أميرة الأندلس فى نفس العام . ومات قبل أن ينشر الست هدى .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ١٢ .

(٣) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ١٣ — ١٤ .

(٤) انظر : المصدر السابق ص ١٤ .

وهكذا يتضح غلبة تأثير المدرسة « الكلاسيكية » على مسرحيات شوقى؛ فهو متأثر بها فى مادة المسرحيات وطبقة أبطالها ، وفى شاعرية لغتها وأخلاقية أهدافها .

غير أنه لم يخضع خضوعاً تاماً للمدرسة « الكلاسيكية » وتقاليدها ، بل خرج عليها فى بعض تلك التقاليد ؛ فهولم يلتزم قاعدة الوحدات الثلاث التى سار عليها « الكلاسيكيون » وهى وحدة الموضوع والزمان والمكان . وهو لم يلتزم قاعدة فصل الأنواع ، التى تحتم أن تكون المأساة سلسلة من أحداث الأسى لا يتخللها حدث مضحك ، وأن تكون الملهاة سلسلة من أحداث الإضحاك لا يقتحمها شيء محزن .

وقد كان تصرف شوقى فى ذلك مبرراً بفعل بعض كبار الكتاب المسرحيين الأوربيين ، الذين خرجوا على تلك القواعد ، مثل شكسبير .
كذلك خرج شوقى على التزام القاعدة الخاصة بختام المأساة والملهاة ، والتى تحتم أن تختم المأساة بخاتمة محزنة ، وأن تنتهى الملهاة بنهاية سارة . وقد كان شوقى كذلك متكئاً على خروج بعض الكلاسيكيين على هذه القاعدة مثل « موليير » الذى كانت بعض ملاهيه تختم بنهاية محزنة[1] .

وقد اعتمدت مسرحيات شوقى غالباً على الصراع ، واتضح فيها هذا العنصر أكثر من عنصر التحليل . ولكن الصراع فى مسرحيات شوقى يغلب عليه ألا يكون بين نزعات النفس بطريقة تكشف عن أغوار الإنسان ، وتميط اللثام عن خفايا عقله الباطن . بل يكون عادة بين بعض نزعات النفس وبين بعض التقاليد أو مبادئ الأخلاق ، بطريقة تقدم مثال

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٦ – ١٨ .

التضحية والنبل والبطولة وما إلى ذلك من أنماط الخلق الكريم . وهذا كله بسبب قصد شوقى إلى هدف أخلاقى فيما كتب من مسرحيات[1] .

ولهذا الهدف نفسه اختار شوقى موضوعات مسرحياته ؛ فجعلها مقسمة بين التاريخ المصرى والتاريخ العربى والحاضر الاجتماعى . وفى المسرحيات المتصلة بتاريخ مصر ، اختار فترات من هذا التاريخ متسمة بالضعف ، حتى لقد عيب عليه ذلك . بينما هو قد اختار هذه الفترات ليتخذ من نقد الضعف فى الماضى ، مجالا لنقد العيوب والانحرافات فى الحاضر المشبه من وجوه لهذا الماضى . وقد يكون المؤلف قد قصد إلى شىء ثالث وهو تهيئة الجو الصالح لبروز الأبطال ، الذى تجلو المحن معادنهم وتظهر الكوارث أصالتهم[2] . وفى هذا كله من الهدف الخلقى والإصلاحى ما لا يخفى

وقد فعل شوقى نفس الشىء فى إحدى مسرحياته المتصلة بالتاريخ العربى ، وهى « أميرة الأندلس » . أما فى الاثنتين الباقيتين : وهما « مجنون ليلى » و « عنترة » فقد اختار شوقى قصتين يمكن من خلالهما إبراز الوفاء والتضحية فى سبيل التقاليد المرعية كما يتضح فى المسرحية الأولى ، ثم تجسيم البطولة والنبل كما يتضح من المسرحية الثانية .

أما حظ الحاضر الاجتماعى ، فقد خصص له شوقى ملهاة « الست هدى » ، وسخر فيها من الطمع والجشع والأنانية . وجعل عاقبة ذلك الخسران وخيبة الأمل .

وبالإضافة إلى هذا الهدف الاجتماعى الأخلاقى الذى يطبع مسرحيات

---

(١) انظر : المصدر نفسه ص ٢٧ - ٢٨ ، ٣١ - ٣٤ .

(٢) انظر : النقد المسرحي للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٩٤ - ٩٥ .

شوقى ، يوجد طابع آخر لتلك المسرحيات ، وهو الجانب الغنائى . فمسرحيات شوقى – باستثناء المسرحية النثرية – تجنح إلى الغنائية وتهتم بها اهتمامها بالناحية التمثيلية . ومن هنا جاء الحوار أحياناً أطول من اللازم ، وجاءت الحركة أحياناً أبطأ مما ينبغى ، وبدت بعض أجزاء من المسرحيات كأنها قطع من الشعر الغنائى ، أو أجزاء من قصائد ، أو قصائد بالفعل ، بعيدة العلاقة بلغة المسرح . ومن هنا قال الدكتور طه حسين عن شوقى ، هذا الحكم المشهور ، وهو أنه « غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل[1] » . والحق أن شوقى كان متأثراً أولا بطابع عصره الذى كان المسرح الغنائى فيه يحتل المكان المرموق . كما كان شوقى متجاوباً مع المزاج المصرى – أو العربى بصفة عامة – هذا المزاج الطروب المنجذب إلى الغنائية[2] بعوامل من عاطفته المشبوبة ووجدانه المرهف وتاريخه الفنى المتصل بالغنائية بأوشج الأسباب . والحق أيضاً أن شوقى فى كثير من الحالات التى يطيل فيها الحديث على لسان البطل ، كان يهيئ لذلك ما يبرره ، كأن يجعل البطل شاعراً كقيس أو عنترة ، أو أن يجعل الحديث حديث نجوى أو شكاية أو وداع وما إلى ذلك ، مما رأيناه مثلا فى بعض مشاهد « مصرع كليوباترا » ، من مواقف تتحمل مسهب الحديث وغنائيته . ومن هنا نرى أن من المبالغة القول بأن شوقى غنى ولم يمثل ؛ فهو قد مثل فأجاد إلى حد كبير ، وإن كان قد غنى كثيراً من خلال هذا التمثيل .

هذه هى أهم المعالم العامة لمسرحيات شوقى . وفيما يلى كلمة عن كل مسرحية ، توضح أبرز خصائصها :

---

(١) انظر : حافظ وشوقى للدكتور طه حسين ص ٢٧١ .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور ص ١٩ .

(١) مصرع كليوباترا :

هذه أول مسرحية كتبها شوقى بعد عودته إلى كتابة المسرحيات سنة١٩٢٧ . وهى ثانية مسرحياته التى تتصل بتاريخ مصر[١] . وقد اختار لها فترة من هذا التاريخ هى أواخر عهد البطالسة ، حيث كانت تحكم هذه الملكة المشهورة . وقد جعل المؤلف مسرحيته تعرض ما دار حول تلك الملكة من أحداث ، منذ معركة « أكتيوم » البحرية ، إلى أن انتحرت ، وذلك خلال عام ٣٠ قبل الميلاد . ومعروف — من الناحية التاريخية — أن كليوباترا كانت تحكم مصر خاضعة لنفوذ روما ، وأنها كانت على كثير من التحرر والأنانية . فاتصلت بالقائد الرومانى « أنطنيو » وصارت منه فى مكان العشيقة . ثم حين دخل هذا العشيق فى صراع على السلطة مع خصمه ومنافسه « أكتافيوس » ، وحين اعتمد أنطنيو على مساعدة كليوباترا ، ووقوفها بأسطولها وقواها إلى جانبه فى معركة أكتيوم البحرية ؛ ما لبثت هذه المرأة أن انسحبت من المعركة ، تاركة حليفها وعشيقها يواجه الهزيمة وحده . وبعد أن عاتبها وتصافيا ، عادت فبعثت إليه من يخبره أنها انتحرت ، ولهذا انتحر يأساً ، وقبل أن يموت عرف أنها لم تمت وأنه قد خدع . وأخيراً حين وصل أكتافيوس إلى الإسكندرية حاولت أن تخدعه هو الآخر ، ولكنه ضيق عليها الخناق ، فانتحرت لفشلها فى إغراء هذا الرجل الجديد . وختمت حياتها هكذا بعد سلسلة من التصرفات غير الحميدة . وقد تناول موضوع هذه الملكة عدد من كتاب

---

(١) ظهرت مسرحية كليوباترا لأول مرة سنة ١٩٢٧ ، كما تدل على ذلك فهارس دار الكتب فقد سجلت تاريخ هذه المسرحية سنة ١٣٤٦ هجرية ، وهو التاريخ الذى تعادله سنة ١٩٢٧ . ومعروف أن هذه المسرحية قد سبقت بمسرحية « على بك الكبير » فى صورتها الأولى ، التى كتبها شوقى عليها سنة ١٨٩٣ .

المسرح الغربيين[1] ، واتجهوا غالباً إلى تجريحها ونقد تصرفاتها ، بل إن بعضهم قد اعتبرها ملكة مصرية ، واتخذ من سبها سبيلا إلى سب مصر ، ومن خياناتها دليلا على خيانة المصريين .كذلك فعل « شكسبير » و « دريدن » و « مدام جيراردون[2] » . ثم جاء شوقى فأراد أن يرد اعتبار هذه الملكة ما دامت قد كانت ملكة لمصر ، وما دام اسمها قد ارتبط باسم مصر ، وما دام كثيرون يعتبرونها من أرض مصر . فأخذ شوقى يفسر بعض المواقف المتصلة بهذه الملكة تفسيراً جديداً ، ويغير بعض التفصيلات التاريخية تغييراً لا يمس الجوهر ، ويزيد بعض الزيادات التى تعتبر من حق الفنان ، وحاول أن يصل من ذلك كله إلى أن يظهر هذه الملكة بصورة المرأة الذكية الحكيمة ، المدبرة الوطنية ، المضحية النبيلة . فجعل انسحابها من معركة أكتيوم من أجل أن تترك الزعيمين الرومانيين يواجه كل منهما صاحبه حتى يقع بأسهما بينهما ، وتنشغل روما عن السيطرة على مصر ، ومن هنا يتحقق الاستقلال .

وجعل انتحار أنطنيو بسبب إخبار أحد رجال القصر له بموت كليوباترا رجاء أن يتخلص منه ، وليس بتبليغ من كليوباترا نفسها . كما جعل الانتحار

---

(١) ألف فى موضوع كليوباترا خمس عشرة مسرحية فرنسية ، وما لا يقل عن ست مسرحيات إنجليزية ، وأربع مسرحيات إيطالية . راجع ما كتبه عن ذلك الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه : النقد المسرحى ص ١٠ وما بعدها .

(٢) مما جاء فى مسرحية « شكسبير » « أنطونى وكليوباترا » التى ألفها نحو سنة ١٦٠٧ ، قوله فى الفصل السابع على لسان « أنطنيو » حين رأى أسطوله يستسلم لخصمه فى ميناء الاسكندرية « ضاع كل شىء ، خانتنى هذه المصرية الدنيئة . . . بغى أنت ثلاث مرات خائنة . . . يالزيف هذه الروح المصرية . . . » وما جاء فى مسرحية « دريدن » « كل شىء فى سبيل الحب » التى ظهرت سنة ١٦٧٧ ، قوله فى الفصل الخامس عن المصريين ، وعلى لسان قائد أسطول أنطنيوس : « أمة كل أفرادها خائنون ، يتنفسون الخيانة مع هواء بلا دهم منذ ولدوا ، وملكتهم بمثابة الروح المستخلصة منهم جميعاً . . . » اقرأ تفصيل ذلك فى « النقد المسرحى » للدكتور هلال ص ١٢ وما بعدها .

كليوباترا ليس بدافع الإحساس بالفشل فى إغراء أكتافيوس ، وليس بسبب اكتشاف تلاعب هذا الرجل بها ، وإنما بدافع الإباء والأنفة من أن تقع ملكة مصر فى يد من ينكل بكرامتها ويسىء إلى عرش بلدها .

وهكذا دفع شوقى عن كليوباترا تهمة الغدر والخيانة والأنانية ، وحاول من خلال المسرحية أن يعرض البطلة فى مواقف تنم عن الذكاء والدهاء والوطنية . ثم ختم حياتها بالفداء ، حيث جعلها تضحى بتلك الحياة ،حين وجدتها ستجر على الوطن العار ، كما جعلها تستعذب الموت ، حين رأت أن الموت هو الذى سيخلصها ويخلص وطنها من الشماتة والزراية والهوان .

وقد جعل شوقى مسرحيته فى أربعة فصول ، فى الفصل الأول تبدأ المسرحية بمشهد فى مكتبة قصر كليوباترا بالإسكندرية ، حيث يجتمع بعض رجال القصر ، فيصل إلى أسماعهم من خارج القصر نشيد يردده العامة فى تمجيد انتصار الأسطول المصرى فى معركة أكتيوم ، فيسخرون من هذا النشيد المتحدث عن النصر الزائف ، ويتحدثون عن الزور الذى يلدخله الحكام على الشعب المخدوع . كما يندون بالملكة وينتقدون بعض تصرفاتها . ثم تظهر الملكة ، حيث تدافع على نفسها ، وتفسر تصرفاتها من وجهة نظرها ، التى هى وجهة نظر المؤلف . . ومن خلال الحوار ، وبمساعدة المناظر ، نعرف فى هذا الفصل ، ما كان من انسحاب الأسطول المصرى من المعركة .. وفى الفصل نفسه نعرف بقصة حب بين « حابى » مساعد أمين المكتبة بالقصر ، وبين « هيلانة » وصيفة الملكة ، وهو حب تقره الملكة ويباركه الكاهن . ثم يختم الفصل بتطلع إلى معرفة أنباء المعركة التى أعقبت معركة أكتيوم ، وهى معركة الإسكندرية ، ويعلن جندى أن أنطنيو قد انتصر فى الجولة الأولى على أكتافيوس ، ويظهر أنطنيو فى هيئة المنتصر ، ويلتقى بكليوباترا معاتباً لها

على الانسحاب من أكتيوم ، ثم يتصافيان ، وينتهى هذا الفصل ، ونتائج الجولة الفاصلة فى معركة الإسكندرية أهم ما يترقب .

وفى الفصل الثانى يلهو أنطنيو وكليوباترا فى مشهد حفل رقص وطرب وغناء وشراب ، أرادا أن يستمتعا به قبل المعركة الفاصلة مع أكتافيوس ؛ « فاليوم خمر وغداً أمر » . وفى هذا المشهد يقرأ لهما عراف كفيهما ، ويستمعان إلى نشيد الخمر ونشيد الحب ، ويبدو من أنطنيو خضوع لنزوات كليوباترا واستسلام لرغباتها ، مما يثير بعض القواد الرومان الذين معه ، فينصرفون عنه وقلوبهم تلعن استسلامه لهواه ، وإيثاره له على التماسك فى ليلة الجد .

وفى الفصل الثالث نعرف هزيمة أنطنيو تماماً أمام خصمه أكتافيوس ، حيث نراه فى جلسة حزينة يشكو لتابعه « أوروس » سوء الحظ وأفول نجم السعد ، ونشاهدهما يبكيان مرارة الانحدار وسوء النهاية المؤلمة . . وفى هذا المشهد يحاول التابع تعزية سيده قدر الطاقة . ثم يعلم القائد بانتحار كليوباترا من « أوليمبوس » الطبيب الرومانى الذى تطوع باختراع هذا النبأ ، لأنه كان من الساخطين على أنطنيو . فيرسل أنطنيو نجوى حزينة إلى روما وإلى كليوباترا . ثم يطلب من تابعه « أوروس » أن يطعنه ليخلصه من الحياة ، ويجعل حرية هــذا التابع ثمناً لهذه الطعنة ، ولكن التابع يرفض فى إباء وحب ، بل يطعن نفسه فراراً من هذا الموقف المؤلم . وهنا يطعن أنطنيو نفسه ليخلص من أزمته بيده . . ثم يبدو منظر المعبد بقصر الملكة ، ويظهر فيه الراهب « أنوبيس » بين الأفاعى التى كان مهتما بدراستها والتطبيب بترياقها ، ويدخل حابى مساعده معلناً هزيمة أنطنيو ، وينتقل الحديث بينهما فيصير عن الأفاعى والسموم ، ويعطى أنوبيس لحابى بعض الترياق

لينتفع به وقت الحاجة . ثم تدخل الملكة معلنة فى مرارة هزيمة حليفها أنطنيو ، ويبدو من حديثها الجزع من المصير المهين ، فيلمّحُ لها أنوبيس بأن الأفاعى تخلص أحيانًا من الأزمات ، ثم يصل الحديث إلى التصريح ، فيعدها بإرسال أفعى لتنتحر بها ساعة التأزم وإحداق الخطر ، لكى تحافظ على كرامتها وكرامة بلدها من الوقوع فى الأسر والتعرض للهوان . . ثم يبدو من جديد ذلك المنظر السابق ، حيث كان أنطنيو قد طعن نفسه ، فنرى بعض الجنود الرومان وقد عثروا عليه وعلى صاحبه ، ثم ينقل إلى الهيكل رجاء إسعافه ، وهناك تكون كليوباترا ، فيفاجأ بأنها لم تمت ، وبأنه خدع حين أخبر بانتحارها . ولكنه لا يلبث أن يلفظ آخر أنفاسه بين يديها . . وفى نهاية هذا الفصل يدخل أكتافيوس ، ويرى خصمه ميتاً ، فيرثيه كفارس ، ويودعه كصديق ، ثم ينصرف .

وفى الفصل الرابع تشرع الملكة فى مناجاة حزينة ، وتبدو موقنة أنها موشكة على الوقوع أسيرة فى أيدى أكتافيوس ورجاله . ثم يدخل حابى ومعه سلة تين بها أفعى ، وتودّع الملكة أطفالها ووطنها ، ثم تنتحر بوضع الأفعى على مكان من صدرها ، وتتبعها وصيفتها هيلانة فتنتحر بنفس الطريقة ، ثم يدخل أنوبيس وحابى . ويستطيع حابى أن ينقذ حبيبته بالترياق الذى كان يحتفظ به ، ثم يصحبها إلى طيبة ، حيث الضيعة التى كانت كليوباترا قد منحتها له . ثم يدخل أكتافيوس أخيراً ومعه أولمبوس . فيشهدان كليوباترا ميتة ، وقد فوتت الفرصة على خصومها ، وتلدغ الحية التى لدغتها أولمبوس الذى كان قد تطوع بإبلاغ الخبر الزائف إلى أنطنيو وسبب انتحاره ، فيموت كما تسبب لغيره فى الموت . وأخيراً ينصرف أكتافيوس ، واللعنات تستنزل عليه وعلى الرومان من الراهب أنوبيس .

وقد أفاد شوقى فى عمل هذه المسرحية من بعض الأعمال التى أنتجها قبله مؤلفون مسرحيون أوربيون ، وكلها تدور حول هذه الملكة . ويتضح ذلك من اتفاق مسرحيته مع مسرحية شكسبير مثلا فى أسماء بعض الشخصيات المخترعة ، بل فى بعض المواقف ، بل فى بعض التعابير [1] . والمعقول أن يكون شوقى قد قرأ مسرحية شكسبير — وربما بعض مسرحيات إنجليزية أخرى — فى ترجمة فرنسية ، هذا بالإضافة إلى مشاهدته ، لبعض ما كتب الفرنسيون ، عن كليوباترا .

وقد وفق شوقى إلى حد كبير فى تحقيق الهدف الذى قصد إليه ، وهو الدفاع عن كليوباترا وعن الشعب المصرى . وكان توفيقه أعظم حين اتخذ من أحداث الماضى منفذاً إلى نقد الحاضر . وحين انتقد بعض الصور الأخلاقية ، وكشف بعض العيوب الاجتماعية ، منبهاً بهذا إلى وجوب تجنب هذه العيوب .

وإلى جانب هذا التوفيق يؤخذ على هذه المسرحية أنها لم تستطع أن تقنعنا بالبطلة اقتناعاً كافياً ، ولم تقدر على أن تثير فينا العطف عليها كما ينبغى .

---

(١) من أمثلة مجاراة شوقى لشكسبير فى بعض الأسماء ، إطلاقه اسم « شرميون » على إحدى الوصائف ، فهو اسم « شارميان » الذى وضعه شكسبير . ومن أمثلة اتفاق شوقى مع شكسبير فى بعض المواقف ، ما نرى فى بعض مواقف اللقاء بين أنطنيو وكليوباترا ، وما نشاهد من منظر موت أنطنيو ، ومنظر موت كليوباترا . ومن أمثلة الاتفاق بين شوقى وشكسبير فى بعض التعابير ، هذا البيت المشهور لشوقى ، الذى يجريه على لسان أكتافيوس ، حين يرى الملكة قتيلة ، وهو :

عجيب يا طبيب أرى قتيلا ولكن لا أرى أثر الجراح

فهذا المعنى أجراه شكسبير من قبل على لسان قيصر فى موقف مماثل من مسرحيته . انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٥٠ ، والمسرحية فى شعر شوقى للدكتور محمود شوكت ص ٣٨ ، ٦٠ وما بعدها . واقرأ تفصيلا أكثر فى : النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمى هلال . المقال الخاص بأصول مسرحية شوقى « مصرع كليوباترا » .

وأهم أسباب ذلك اهتزاز الصورة التى قدمها المؤلف لكليوباترا ؛ فهى أحياناً مضحية ، وآونة أنانية ، وهى تارة مثالية وأخرى شهوانية . وهكذا لم يقدم المؤلف البطلة فى الصورة المتكاملة ، التى تحمل على الحب المطلوب أو الاحترام المرجو [1] .

وربما كان عذر المؤلف أن بطلته كانت شخصية كثيرة المثالب ، وقد شاء بدافع وطنى أن يدافع عنها وأن يجعلها شخصية كثيرة الفضائل . ولكنه اصطدم بالتاريخ الذى إن استطاع أن يغير بعض وقائعه أو يفسرها بما يحقق هدفه ؛ فإنه لم يستطع أن يغير كل هذه الوقائع أو يفسرها بما يحقق هذا الهدف . ومن هنا غلبه تاريخ بطلته المثقل ، ولم يساعده على السمو بها إلى حيث أراد لها من الإجلال والحب ، أو التقدير والتعاطف .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية ضعف الأثر المأسوى الذى كان من المفروض أن تحدثه نهايتها . فقد قلل من وقع هذا الأثر ، مالجأ إليه المؤلف من تتبع القصة الثانوية ، وهى قصة الحب التى أقامها بين حابى وهيلانة ، وجعل نهاية هذه القصة نهاية سعيدة ؛ مضادة تماماً لنهاية القصة الرئيسية ، وهى قصة كليوباترا . فقد جعل المؤلف حابى ينقذ هيلانة ، فى الوقت الذى ماتت فيه البطلة ، ثم جعله يتزوجها ويرحل إلى طيبة للسعادة بالحياة الجديدة ، فى الساعة التى تمضى كليوباترا إلى العالم الآخر . وكل هذا التضاد أو الثنائية ، التى تمزج بين الموت والحياة والترح والفرح والعرس والجناز ، قد قللت من وقع المأساة ، وأضعفت من الشعور بالحزن على البطلة . ذلك الحزن الذى من شأنه أن يقوى التعاطف معها [2] .

---

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور ص ٥٥ – ٥٦ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٥ .

ثم يؤخذ على هذه المسرحية انحرافها بشخصية حابى ، هذا الشاب المتحمس ، الذى عرفناه فى أول المسرحية ينتقد تصرفات الملكة ، ويندد بها ، ويسخر من تزييف الحكام للحقائق وتضليلهم للشعب . فنحن نراه فى آخر المسرحية — دون مبرر — قد قنع بعطاء الملكة ، واكتفى من القضية بحبيبته عيلانة وبالضيعة التى نالها فى الصعيد . . وقد كان من الممكن أن يُتخذ حابى هذا رمزاً لنضال الشعب وتمرده على الظلم وفساد الحكم ومقاومة المستعمر. ولكن المؤلف انحرف به ، أو أنهى موقفه هذه النهاية العجيبة ، ففوت على المسرحية بعداً نضالياً عظيما[1] .

وقد أخذ بعض النقاد على المسرحية تعريضها بالشعب المصرى[2] فى مثل قولها على لسان بعض الشخصيات :

اسمع الشعبَ « ديون » كيف يرحون إليه
ملأ الجوَّ هتافاً بحياتىْ قاتليْه
أثر البهتانُ فيه وانطلى الزورُ عليه
ياله من ببَّغاءٍ عقله فى أذنيه

وواضح من هذا الشعر ، ومن الموقف الذى قيل فيه — وهو موقف هتاف البعض وتغنيهم بالانتصار المزعوم فى معركة أكتيوم — واضح أن المؤلف قد أراد به تجسيم تضليل بعض الحكام السابقين ، وانخداع بعض طوائف الشعب الطيب بهذا التضليل ؛ فهؤلاء الحكام السابقون « يوحون إليه » ، وهو قد « أثر البهتان فيه » . فالبهتان بهتان من أوحوا فضللوا . . ثم هو قد « انطلى الزور عليه » ، والمزورون هم هؤلاء الحكام من غير شك .

---

(١) المصدر نفسه ص ٥١ — ٥٢ .

(٢) من هؤلاء النقاد الدكتور محمد مندور . انظر كتابه مسرحيات شوقى ص ٥٢ .

والشعب المسكين ليس إلا ضحية لهذا الزور[١] ، الذى يصعب كشفه فى كل الأحايين . . وأما قوله : « ياله من ببغاء عقله فى أذنيه » فلا يعدو التنبيه بحدة إلى عيب اجتماعى ، هو الكلف بالسماع ، والانخداع بالمسموع ، والوقوع فى شرك الدعايات المضللة ، وعدم التروى وإعمال العقل فى بعض الأمور . . فليس هذا الكلام سباً ولا تعريضاً ، وإنما هو نصح وإرشاد وتوجيه وتنبيه . وكل ما فيه بعد ذلك الحدة أو بعض الخشونة . . وهكذا لا تعدو هذه الأبيات وأمثالها أن تكون تجسيما لعيوب بعض الحكام السابقين وفسادهم ، وتصويراً لوقوع الشعب - أو بعض طوائفه - ضحية لهؤلاء الحكام . وقد يضيف مثل هذا الشعر إلى ذلك تنبيه الشعب بحدة إلى بعض مواطن الضعف فيه ، حتى يبرأ من عيوبه ويصلح من أمره . ويؤكد هذا ما نعرف من أن شوقى قد قال مثل هذا الكلام فى « فترة الصراع » أيام التطاحن الحزبى ، ولعب الحكام والزعماء بعقول الجماهير . فهو قد أراد أن يتخذ من مسرحيته التاريخية منفذاً لنقد بعض الأوضاع السياسية ، وسبيلا لتنبيه الشعب - المضلل حينذاك - إلى اليقظة والحيطة والتبصر وعدم الانخداع بما يذاع من أقوال كان يروجها حكام تلك العهود[٢] .

وقد أكد المؤلف ذلك بهذا البيت التى يجريه على لسان « ديون » :

هداك الله من شعب برىء ... يصرفه المضلل كيف شاء

هذا . وقد أخذ على المسرحية بعد ذلك اشتمالها على مواقف غنائية

---

(١) وهذا ما فهمه « ديون » الذى وجه إليه هذا الحديث ، ولذا قال فى رده :

حابى سمعت كما سمعت وراعنى ... أن الرميـــة تحتمى بالرامى

(٢) اقرأ دفاعاً عن شوقى متصلا بهذه النقطة فى : النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمى هلال ص ١٠١ .

عديدة ، وقيل إن مثل هذه المواقف تُبَطِّئ وتُطَوِّل الحديث ، بما يتنافى مع الأصول المسرحية . والواقع أن كثيراً من هذا المأخذ صحيح ، ولكن بعضه مبالغ فيه . فبعض المواقف الغنائية مقبول ما دام قد قُصد به أن يُغَنَّى بالفعل ، كنشيد الخمر والحب في الفصل الثاني . وقد قَصد المؤلف أن يجعل مسرحيته ذات مشاهد غنائية . وليس من حقنا أن نفرض عليه خلوها من تلك المشاهد . ثم إن بعض المواقف الغنائية التي لم يقصد بها الغناء ، قد قصد بها ما يشبه الغناء وما يبرر الإطالة ، ويسوغ البطء بعض التسويغ - ومن ذلك بعض مواقف المناجاة والشكوى والوداع ، كهذا الموقف الذي نراه من كليوباترا في الفصل الرابع قبيل انتحارها ؛ ففي هذا الموقف لا تُطلب الحركة السريعة . ولا ينتظر الحديث القصير ، فالموقف شبه مجمد ، والحياة مؤذنة بالتوقف . وإفضاء البطلة بالحديث المطوّل مقبول ؛ لما سيشتمل عليه من تحسر ووداع ودفاع عن النفس ، أشبه بما يكون من الاعتراف بين يدي الكاهن .

أما ما سوى ذلك من مقطوعات وشبه قصائد ، فالمؤاخذة فيها محققة ، وهي فعلا أشبه بالشعر الغنائي المقحم على عمل مسرحي . ومن ذلك في هذه المسرحية ، تلك القصيدة التي ناجى بها أنطنيو روما بعد هزيمته في موقعة الإسكندرية ، والتي ناجى بها كليوباترا في نفس الموقف[1] .

وهذا مشهد من الفصل الثالث من هذه المسرحية يتحاور فيه أنطنيو وتابعه أوروس بعد هزيمة القائد الروماني في معركة الإسكندرية :

أنطنيو :

أماناً إله الحرب ، ما أنت صانع بهذا الحطام المستباح المبعثر

---

(١) بلغت هذه القصيدة ٣٢ بيتاً كلها على لسان أنطنيو .

لقد ذَلّ من بعد امتناع كأنه بقية نصل أو رفات غضنفر
ملأتَ سبيلى بالهوى وصروفِه ومن يمش فى أرض الهوى يتعثر
« أروس » غلامى إن فى النفس حاجة

أوروس :

وعندىَ أقصى طاعةِ العبد فأمر

أنطنيو :

أروس أرى الدنيا بعينى أظلمت وكانت قديماً كالصباح المنور
وضاقت بى الأرض الفضاء فكلها سبيل طريد ضائع الدمّ مهدر
أرى الموت ممدود اليدين كمنقذ لمثلىَ من غرقى الحياة مُستَخَّر
فكيف مقامى يا أروس على الأذى وصبرى على العيش الذليل المكدر

أوروس :

أجل قيصرُ اعتضنا من العز ذلة ومن حلية الأعلام عُطْلَ التنكر
فهنّا كأنقاض الحصون على الثرى وضعنا عليه كالقَنا المتكسر

أنطنيو :

فماذا ترى أوروس

أوروس: رأيك أولٌ وعندك تُرجَى نظرةُ الصدق فانظر
لقد عشتُ ظِلاً لا أرى غير ماترى ولا خير فى الرأى التبيع المسير

أنطنيو :

أروس أنا الأعمى وأنت هى العصا فخــذ بزمام العاجز المتحير

أوروس :

أرى ما يراه العاجزون إذا جرى على النفس محتوم القضاء المقدر

أنطنيو :

وماذا يقول العاجزون إذا ابتلوا ؟

أوروس : يقولون : حكمُ الله يا نفس فاصبرى

أنطنيو :

أروس يقوم العاثرون وقلما يُقال عثار الكركب المتغوِّر

أروس ألم تفهم؟ هوالذل فاشفنى بضربة سيف أو بطعنة خنجر

فإنك حُرٌّ إنْ فعلتَ وفائز بسيفى وأثوابى ودرعِى ومِغْفَرى

أوروس :

معاذَ خلال البر مولاى! أعفنى فليس يدى تقوى ولا السيف يجترى

وأنت الذى لو بيع بالرُّوح وُدُّهُ ومالى سوى روحى، تقدمتُ أشترى

لآلهةِ الرومان أشكوك قيصرى ظلمتَ فلم تُنصف ولانى وتَقدُر

أتجعل فى الميزان حبى وطاعتى وشتى عروض من ثياب وجوهر

لقد جاد لى بالسيف والدرع قيصر

(يطعن نفسه)

وجدتُ بأيام الحياة لقيصر

أنطنيو :

أوروس عفواً قد ذهبتَ ضحيةً وجنَى عليك ترددى الممقوتُ

فعلمتَ مِنِّى كيف يَجبن قيصرٌ وعلمتُ منك العبد كيف يموت»[1]

(ويطعن أنطنيو نفسه فيخر على الأرض)

(ب) قمبيز :

هذه هى المسرحية الثالثة من مسرحيات شوقى التى تتصل بتاريخ مصر[2].

---

(١) انظر : مصرع «كليوباترا» ص ٧٢ — ٧٧ .

(٢) ظهرت هذه المسرحية سنة١٩٣١ وقبلها ظهرت مصرع كليوباترا سنة ١٩٢٧ ، وقبل=

وقد عرض فيها المؤلف لفترة حاسمة من هذا التاريخ ، وهى فترة القضاء على استقلال مصر ، ووقوعها فى يد الفرس ، إثر غزو غاشم قام به الملك الفارسى الطاغية « قمبيز » فى أواخر القرن السادس قبل الميلاد . وكما قصد شوقى فى « مصرع كليوباترا » إلى رد اعتبار مصر من خلال رد اعتبار ملكتها ، التى أسرف المؤرخون والكتاب الغربيون فى النيل منها ومن مصر معها ؛ قصد كذلك فى مسرحية « قمبيز » إلى إظهار الوطنية والتضحية المصرية من خلال تصرف فتاة من بنات مصر ، هى « نتيتاس » ، التى تعتبر بحق البطلة الحقيقية للمسرحية[1] . ولم يجعل شوقى أساس مسرحيته هذه الحقائق التاريخية التى ذكرها المؤرخون للفتح الفارسى لمصر ؛ فلم يجعل سبب هذا الفتح مثلا ما كان من صراع بين فارس من جانب ، وبين اليونان وقرطاجنة من جانب آخر ، ثم طمع الفرس فى ضم مصر إلى دولتهم ليتسع نفوذهم وتزداد قوتهم وترجح كفتهم أمام خصومهم ؛ وإنما اعتمد شوقى ــ أكثر ما اعتمد ــ على أسطورة أوردها المؤرخ « هيرودوت » ، وهى تفسر سبب الغزو الفارسى لمصر ، بما يجعله بعيداً عن الدوافع السياسيــــة والاقتصادية . وتقول هذه الأسطورة : إن « قمبيز » ملك الفرس ، قد رغب فى الزواج من « نفريت » ابنة « أمازيس » فرعون مصر ، ولكن « أمازيس » غشه فزوجه من « نتيتاس » ابنة « أبرياس » ، وهو الفرعون الذى كان « أمازيس » قد قتله واستولى على عرشه . . ثم علم « قمبيز » بالخديعة التى وقع فيها فقدم لغزو مصر ، وسفك

ــ هذه ظهرت على بك الكبير فى صورتها الأولى سنة ١٨٩٣ . وقد ظهرت مجنون ليلى قبل « قمبيز » . ولكنا آثرنا تقديم « قمبيز » فى الدراسة لننهى مسرحيات شوقى المتصلة بتاريخ مصر ، ثم نبدأ بالمسرحيات المتصلة بتاريخ العرب .

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٥٩ .

دماء أبنائها ، ونهبَ خيراتها ، ودمر معابدها، وقتل عجل أبيس إله المصريين القدماء . وقد استبدت نوبات الجنون بهذا الطاغية ، حتى قتل أخاه وأخته ، ثم لقى حتفه .

فشوقى يستغل هذه الأسطورة ، ويجعلها أساس مسرحيته ، ويحور فيها بما يجعلها تتفق مع الهدف الذى قصد إليه ، وهو إظهار الوطنية المصرية وفدائية المصريين فى ساعة من أحلك ساعات التاريخ . وقد اهتم بتركيز هذه الفكرة حول « نتيتاس » التى جعلها تتقدم — برغم كل شىء — وتعرض على قاتل أبيها ومنتزع ملكه ، أن يزوجها من « قمبيز » بدلا من ابنته الرافضة لهذا الزواج ، والتى سوف يسبب رفضها غزو قمبيز للبلاد ووقوعها فى قبضة الفرس .

وبالإضافة إلى هذا الهدف الرئيسى ، يحاول شوقى أن يدافع عن مصر والمصريين بطريق غير مباشر ، فيفسر ما كان من هزيمة أمام الفرس ، بما حدث من اعتماد على قوى أجنبية واستخدام لجنود من غير المصريين ، الأمر الذى أدى إلى خيانات من بعض هؤلاء الأجانب ، وتمكينهم للغزو الفارسى ومساعدتهم لقمبيز على نجاح حملته .

كما أضاف المؤلف إلى هذين الهدفين هدفاً ثالثاً ، وهو نقد بعض الانحرافات ونقط الضعف فى الحياة المصرية فى عهده ، من خلال عرضها فى الفترة التاريخية التى يسوق عنها الحديث[1] . ولتأكيد هذا الهدف يقدم المؤلف بعض الشخصيات المنحرفة ويوقفنا على مصيرها الملائم لسلوكها . مثل شخصية « تاسو » النفعى ، الذى كان محبًّا للبطلة أيام مجد أبيها ، ثم تحول عنها إلى ابنة فرعون الجديد . وقد كانت نهايته القتل على يد « قمبيز » .

---

(١) انظر : النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمى هلال ص ١٠٢ — ١٠٣ .

وقد جاءت المسرحية في ثلاثة فصول . في الفصل الأول نرى « نتيتاس » في القصر الملكي بمصر تلتقي بالأميرة « نفريت » ابنة فرعون ، وتطلب إليها لقاء أبيها ، ثم تلتقي بفرعون وتعرض عليه أنها تقبل الزواج من « قمبيز » ملك الفرس ، الذي جاء وفد من قبله ليخطب الأميرة « نفريت » فرفضت ، وأوشك رفضها أن يسبب غزو مصر . وقد عرضت « نتيتاس » هذا العرض على أن تُقَدَّم باعتبارها « نفريت » لا فتاة غيرها . وقد سعد فرعون بهذا ، وبَشَّرَ به ابنته التي أشفقت على « نتيتاس » ، فدافعت هذه عن تضحيتها دفاعاً مجيداً . ونرى في الفصل نفسه احتفالا يقام لوفد الفرس ، تتخلله بعض مشاهد الرقص والغناء ، وبعض الأحاديث عن مصر وآثارها ، كما نسمع في الفصل نفسه بعض النقد يتحدث به أفراد الوفد الفارسي ، ويدور حول ضعف مصر العسكري وعدم اهتمام المسئولين فيها بشئون الدفاع ، التي لا تغني عنها العلوم والفنون وشتى مظاهر الحضارة والرقي المدني . وينتهي الفصل وقد تمت الخطبة وبارك وفد فارس قبول « نتيتاس » ليد « قمبيز » ، على أنها الأميرة « نفريت » ابنة فرعون مصر .

وفي الفصل الثاني ننتقل إلى فارس حيث يعلم قمبيز بحقيقة « نتيتاس » ، وأنها ليست « نفريت » التي خطبها ، ويكون السبب في كشف السر « فانيس » هذا القائد الأجنبي الذي كان يعمل في الجيش المصري ، ثم غدر وفر إلى فارس ليكشف سر فرعون ، وينال مكسباً رخيصاً على يد « قمبيز » . ونشهد في هذا الفصل حواراً بين ملك الفرس والأميرة المصرية ، كله إباء وترفع من جانب الأميرة ، وغلظة وقسوة من جانب الملك . ونعلم إصرار قمبيز على غزو مصر انتقاماً للخديعة التي وقع فيها . كما نعلم قبل تحرك الحملة الفارسية بموت « أمازيس » فرعون مصر ، وتولي « بسماتيك » خلفاً له .

وفي الفصل الثالث نعود إلى مصر ، حيث تم الغزو الفارسي . ونعلم بأن « نفريت » التي كانت قد رفضت يد الغازى من قبل ، قد انتحرت بإلقاء نفسها فى النيل ، حتى لا تقع فى قبضة الطاغية . ويظهر جماعة من المصريين يتحدثون عن ظلم الفرس وتعليهم على الحرمات . ثم نشهد « قمبيز » وهو يشهد أسرى النوبة يرقصون ويغنون ، ثم يؤتى أمامه بفرعون الجديد مكبلا ، وحين يستجوبه قمبيز ، يجيبه بإجابات أبية شجاعة ، فيأمر بإبعاده حتى يأمر فيه أمره . ثم يثور قمبيز فى مجلسه ذاك ويوزع القتل والعقاب على كثيرين ، فيأمر بقتل « تاسو » ؛ ويطعن بخنجره « فانيس » ، ثم يأمر بإحضار العجل أبيس ويطعنه أيضاً . وأخيراً يتخيل أشباح ضحاياه ترقص من حوله ، ويصاب بلُوثَة ، ويطعن نفسه ويموت . ويبكى الفرس « قمبيز » ، ويبكى المصريون « أبيس » .

والحق أن شوقى قد وفق فى اختيار هذه الأسطورة والاعتماد عليها فى بناء مسرحيته ، لأنها تتفق مع الهدف الرئيسى الذى قصد إليه . والحق أيضاً أنه وفق فى تحقيق هدفه توفيقاً كبيراً ، حيث جلى الوطنية والتضحية والفداء ممثلة فى فتاة من بنات مصر ، كما فسر ما كان من نجاح فتح الفرس لمصر ، بما يدفع عن المصريين تهمة التخاذل والخيانة ، ويرد ذلك إلى أسباب أخرى ، فى مقدمتها تقصير الحكام فى إعداد جيش قوى ، ومنها اعتمادهم على جنود غير مصريين ، ثم خيانة بعض القواد ذوى الأصول الأجنبية .

وبالإضافة إلى هذا الهدف الرئيسى ، عرض شوقى خلال المسرحية لبعض العيوب والنقائص التى تسبب ضعف الأمم وتُطمع فيها الأعداء ، كالانحلال والإسراف والبذخ وما إلى ذلك ، وكأنه أراد بذلك أن يتخذ من حديث الماضى منفذاً لنقد الحاضر الذى كان يعيشه .

غير أنه أخذ على شوقى فى هذه المسرحية ، عدم استغلاله للحقائق التاريخية بالقدر الذى يخدم مسرحيته ويثريها . ومن هذه الحقائق ، تلك الهزائم التى لقيها « قمبيز » وهذه الخسائر التى منى بها ، حين كان يقاتل فى بلاد النوبة وفى الصحراء الغربية . وقد كان استغلال هذه الحقائق كفيلا بأن يبرز عناصر المقاومة التى قوبل بها هذا الطاغية ، ويساعد على إسقاط أردية البطولة عنه ، مما يزيد من الشعور بازدرائه .

بل إن المؤلف قد خالف بعض هذه الحقائق التاريخية مخالفة أضرت بعض الشيء بالمسرحية ، وكلفته صعاباً ليخرج من مآزق أوقع فيها نفسه بتلك المخالفة للتاريخ . ومن ذلك قوله عن « قمبيز » إنه كان لا يشرب الخمر ، لكى يظل يقظاً فى قتاله . بينما المعروف تاريخياً أن هذا الطاغية كان مسرفاً فى شرب الخمر . ولو أن المؤلف استغل هذه الحقيقة التاريخية ، لساعدته على المضى بهذا الغاشم نحو نهايته الجنونية التى أودت به ، ولم يكن يحتاج المؤلف معها إلى جعل « قمبيز » يتخيل الأشباح لكى يجن ثم ينتحر[1] .

كذلك أخذ على شوقى فى هذه المسرحية إيراده لبعض التفصيلات التى تقلل من الإحساس بهدف المسرحية الرئيسى . ومن ذلك إشارة المؤلف إلى أن « نتيتاس » قد تقدمت للتضحية بعد حب فاشل . فمثل هذه الإشارة تقلل من قيمة التضحية[2] ، وتجعل تصرف البطلة — وهو نبيل — شيئاً شبيهاً بالانتحار غير الواعى ، الذى لا يُقصد به الخير العام ، وإنما يَدفع إليه الجنون بالخلاص من الحياة .

---

(١) خصص العقاد كتاباً لنقد مسرحية قمبيز سماه « قمبيز فى الميزان » وقد ركز فيه كثيراً على مخالفات شوقى التاريخية . انظر : ص ١٦ وما بعدها .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٦٠ .

كذلك أخذ على هذه المسرحية عدم تعميق الصراع النفسى فى داخل البطلة ، حيث أتيحت مواقف كان ينبغى أن يحتدم فيها الصراع[1] . ومن أهم هذه المواقف موقف « نتيتاس » حين أرادت أن تتقدم لقبول الخطبة بدلا من « نفريت » . فقد كان من اللازم إبراز الصراع - بصورة أعمق - بين حقدها على الرجل الذى قتل أباها واغتصب عرشه ، وبين واجبها نحو بلادها وعرش وطنها . كذلك كان من اللازم إبراز الصراع فى داخلها - بشكل أوضح - بين الكراهية « لنفريت » التى هى منافستها فى « تاسو » ، وبين الحب للوطن الذى هو الحبيب الأكبر . ثم كان من اللازم توضيح كيف تغلّب جانب الواجب والحب فى نفس البطلة ، على جانب الحقد والكراهية ، وعدم الاكتفاء بإيراد ما يفيد تغلب جانب الواجب والحب ، إيراداً أقرب إلى الإخبار منه إلى التصوير أو التحليل .

وبرغم أن هذه المسرحية قد قلل فيها المؤلف من طول المناجيات والمحاورات نسبياً ، وحاول فيها أن تكون الحركة أسرع والتمثيل أكثر ، قد جاء شعرها - فى جملته - أقل ماء وأضعف رونقاً ، كما جاء بناؤها الفنى أقل جودة[2] .

وهذا مشهد من الفصل الأول ، حيث تدخل البطلة « نتيتاس » على فرعون ، لتعرض عليه قبولها للتضحية .

« فرعون : مـن أرى ؟ إنه لحظ عظيم   نتتاس بنت الفراعين عندى
نتيتاس : التحايا لعرش مصر المفدّى   من أبى ساكن السماء وجدى
فرعون : وسلام الذى على عرش مصرٍ   لا تؤدينه ؟

(١) انظر : المصدر السابق ص ٥٩ .

(٢) انظر : المسرحية فى شعر شوقى للدكتور شوكت ص ٨٩ .

نتيتاس : وكيف أؤدى ؟

ليس بين ابنةٍ وساقى أبيها غُصَّةُ الموت من سلامٍ وَرَدٍّ

إنّ حقدى عليك دين وبرٌّ رَبٌّ لا يذهب العقوق بحقدى

فرعون : احملى الحقد لى أو اطَّرِحيه وتمنى علىّ جاهى ورفدى

اســألى تســألى أباك

نتيتاس : معاذ الدم فرعون ، ليس دنياك قصدى

فرعون : فيم قد جئتنى إذنْ ؟

نتيتاس : فى حقوق لديارى وواجب نحو مهدى

كلُّ عامٍ صَبِيةٌ من بنات الشعب تُختار للفداء فتفدى

تنزل النيل غير عائفة ما فيه للموت من حياض وَوِرْد

سمحتْ بالحياة فى غير سأم وسخت بالشباب فى غير زهد

تبتغى الخصب والرخاء وتحتا ل لعيش بنعمة النيل رغد

سـقت الناس بَعْدها لم تقل قو ل الأنانىّ : يهلك الناسُ بعدى

فرعون : قد عرفنا ، فهل تريدين منا أن تكونى التى نزُفُّ ونُهدى

نتيتاس : تلك مدفوعة يقدمها الكـــهان ، لكننى تقدمت وحدى

(مستمرة)

جئتُ أفدى وطنى من ســيف قمبيز وناره

جئتُ أفدى وطنى من دنس الفتــح وعاره

فرعون : ماذا تقولين فيم جئت ؟ قمبيز ؟ الفتح ؟ مصر ؟ فارس

نتيتاس : نفريت تأبى المسير هب لى مكانها منك يا أمازسْ

فرعون : أنت التى تذهبين ؟

نتيتاس : لم لا ؟

فرعون : هذا هو النبل يانتاتس

بَخٍ بخٍ بنتَ أخى

نتيتاس : أنت يا قاتل عمى ؟ ! لا . . أبى يأبى وأمّى

فرعون : لا تدفعى نتيتُ بى ولا تهيجى غضَبى

نتيتاس : (كالمستهزئة) تقتلنى مثل أبى

فرعون : (وقد ظهرت نفْريت بالباب)

أتيتِ لوفق الأمر نفْريت أقبلى تعالىْ أنبئك الجليل تعالى

نفريت : أبى لا جليلَ اليوم إلا مصيبتى

فرعون : ولكنها قد آذنت بزوال

نفريت : وكيف وأنّى :

فرعون : انظرى مَن بمجلسى وأىّ رسولٍ للسماء حيالى

إلهٌ لعمرى فى قميص أميرة سعَى لك يحبو عَونَه وسعى لى

نفريت : نتيتس أختى ؟

نتيتاس : (لنفسها) أختها ما أضلَّها متى كان بيتِى مجرِمين وآلى

نفريت : (لأبيها بعد أن سمعت نجواها)

أبِى ألهذا تجمع اليوم بيننا وما لابنة الملك القديم ومالى

فرعون : لقد بعثتْها الشمسُ مِن عرش مجدها شعاعَ هدًى مِن حيرة وضلال

تُزفُّ إلى قمبيز فى موضع ابنتى وفى موكب من رِفْدِه ورجالى

نفريت : نتيتاسُ

فرعون : قولى بنت فرعــون

نتيتاس : اعفها فذلك عهد يا أميرة خال

فلا يستوى المُلك القشيب جلالة وآخر مخلوع الجلالة بال

نفريت : أحقٌ نتيتا ما روى الملكُ ؟

نتيتاس : ما روى أبوك صدى صوتى ورجع مقالى

نفريت . رويدا نتيتا راجعى الرشد إنما تضحين يا أختى بأنفس غال

أحق عقدت العزم ؟

نتيتاس : بعد رَوِيّة وأقنعتُ نفسى بعد طول نضال

ومالىَ لا أعطى الحياة إذادعتْ بلادى ؟حياتى للبلاد ومالى [1]

(ج) مجنون ليلى :

هذه هى المسرحية الثانية التى قدمها شوقى إلى الجمهور بعد عودته إلى الكتابة للمسرح فى الفترة الأخيرة من حياته[2] . وهى أولى مسرحياته التى اتخذت مادتها الأولية من التاريخ العربى . وقد أدارها حول قصة الشاعر قيس ابن الملوح وحبه لليلى . هذه القصة التى حفتها بعض الأساطير ، ولكنها كانت وما تزال من أروع صور هذا الحب العذرى الذى اشتهر فى بوادى نجد والحجاز أيام العصر الأموى .

وقد اعتمد المؤلف على أهم الروايات التى تحكى قصة هذا الشاعر ، والتى يضمها كتاب « الأغانى » ، والتى تقول إن قيساً كان يهوى ليلى منذ حداثتهما وهما يرعيان غنم الأهل ، وإنه أنشد فى حبها شعراً كان السبب — فيما بعد — فى أن رفض أبوها زواج قيس منها ، وذلك على عادة العرب ، فى عدم تزويج الفتاة ممن يشبب بها . وكان هذا الحب المبرح المحروم سبباً فى ضعف

---

(١) انظر : « قمبيز » لأحمد شوقى ص ١١ — ١٥ .

(٢) ظهرت « مجنون ليلى » سنة ١٩٣١ ، وكانت قد ظهرت قبلها فى الفترة نفسها : « مصرع كليوباترا » سنة ١٩٢٧ .

قيس جسمياً وعقلياً ، حتى هام فى بوادى نجد مخبّلا ، لا ينبهه إلا سماع اسم ليلى ، ولا يجذبه إلا الحديث عنها . وبرغم سعى بعض المشفقين على قيس لدى أهل ليلى ؛ قد خابت كل محاولة فى التغلب على رفض زواج الحبيبين . ثم زوجت ليلى لرجل آخر كان قد تقدم إلى أهلها ، ولكنها ما فتئت تعانى آلام الحب ، حتى ضنيت ثم ماتت . كل هذا وقيس يهيم على وجهه فى البادية ولا يجدى شىء فى إرجاع رشده إليه . حتى ما إذا علم بموتها مات هو الآخر . بعد أن قال فى صاحبته وفى حبه وفى عذابه من أجل هذا الحب ، أشعاراً تعد من أصدق وأرق وأحر ما قيل من شعر فى هذه العاطفة النبيلة .

ولم يهمل المؤلف ما يفيد موضوعه من الأساطير التى نسجت حول هذه القصة ، بل اختار منها ما يرى أنه يصلح للمسرحية ، فى روعة مشاهدها ونمو أحداثها ، والتعبير عن نفوس أبطالها . وهكذا مزج بين الأخبار والأساطير ، مختاراً من هذه وتلك ما يؤلف مسرحية تاريخية شعرية ، موضوعها الحب العنيف العفيف واصطدامه بالتقاليد ، وسقوط البطلين شهيدين لهذا الحب ، وبيد تلك التقاليد .

وكان هدف المؤلف من هذه المسرحية هو الإشادة بالنبل العربى ، والتغنى بسمو العرب وتضحياتهم بحياتهم فى سبيل نبيل العواطف ، أو من أجل رعاية التقاليد ؛ كما حدث لقيس . وكما جرى لليلى .

وقد قدم شوقى قصة المجنون فى خمسة فصول . ففى الفصل الأول نشهد مجلس سمر أمام دار ليلى ، حيث يتحدث بعض الفتيان والفتيات عن أخبار السياسة فى الحضر والبادية ، ثم يتطرق الحديث إلى قيس ، ويروى بعضهم قصته مع الظبى الذى رآه يشبه ليلى . والذى تعرض له ذئب فصرعه وأكل بعضه ، فرماه قيس بسهم فقتله وبقر بطنه وأخرج من جوفه ما أكل الظبى

ودفنه . ثم يرجو ابن ذريح ليلى أن تعطف على قيس ، فتجيبه بأنها فى حيرة من أمرها بين الحب لقيس والحفاظ على عرضها الذى مسه تشبيبه .. ثم نرى قيساً يناجى ليلى بعد أن ينفض المجتمعون للسمر ، ويكون قد جاء متعللا بطلب قبس من النار ، حتى إذا ما جادت له بما طلب ، دخل معها فى نجوى غرامية يذهل معها عن نفسه حتى تحرق النار بعض ملابسه وتنفذ إلى لحمه . ثم يأتى المهدى والد ليلى ويعاتبه على ما كان منه ، وينصرف قيس .

وفى الفصل الثانى تظهر بلهاء الجارية تحمل ذبيحة قرأ عليها العراف بعض التمائم لكى يأكل قيس قلبها ويشفى مما فيه ، ولكن قيساً لا يأكل شيئاً ؛ لأن الذبيحة منزوعة القلب . ويظهر بعض الغلمان متغنين بشعر قيس ، ومنهم من يناصره ومنهم من يعاديه ، ويبدو قيس فى الطريق مغمًى عليه مخبلا ، ويراه ابن عوف — أحد رجال الدولة — فيشفق عليه. وحين يسمع قيس اسم ليلى يفيق ، ويتعهد له ابن عوف أن يأخذه إلى آل ليلى ليتوسط له لديهم .

وفى الفصل الثالث نرى كب الوسيط ابن عوف يبلغ حى آل ليلى ، ويلتقى ابن عوف بوالد ليلى الذى يعاتبه على وساطته . ويريدُ منازل — غريم قيس — أن يثير القوم على العاشق ليقتلوه ، ولكن زياداً — نصير قيس — يكشف « منازل » ويبين أنه لا يحب ليلى ولا تحبه ، فهو حاقد على الحبيبين مغرض فى دعوته إلى الانتقام . وتحت إلحاح ابن عوف ومناشدته ، يسأل ليلى أبوها فى حضرة ابن عوف عن رأيها فى الزواج من قيس ، فترفض رعاية للتقاليد ، وتقبل الزواج من « ورد » الذى علمت أنه تقدم لخطبتها ، وينصرف ركب ابن عوف بعد فشل الوساطة .

وفى الفصل الرابع نرى قيساً فى عالم الجن ، الذى يصور عالمه العقلى المخبول . ويدله شيطانه على الطريق إلى حى ليلى الذى تزوجت فيه . ويرى

قيس ورداً زوجها الذى يمهد له سبيل اللقاء بليلى كرماً منه وسماحة . وفى هذا اللقاء المنفرد يعرض قيس على ليلى أن تهرب معه إنقاذاً لحبهما ، ولكنها ترفض برغم هيامها به ؛ رعاية للتقاليد . وهنا يثور قيس ويتركها وينصرف غاضباً . وتستشعر ليلى أنها آذت قيساً ، ويتضافر هذا الشعور مع حبها المبرح حتى يقودها إلى منيتها . ويتخلل هذا الفصل منظر غنائى راقص وهو منظر عالم الجن .

وفى الفصل الخامس يبدو قبر ليلى وطوائف المعزين الذين يتوافدون على أهلها لمواساتهم . ويكون من هؤلاء المعزين بعض المغنين والشعراء كالغريض وابن سعيد . وينشد الغريض نشيد وادى الموت ، ثم ينصرف الجميع . وعلى أثر ذلك يظهر قيس وحده ، فيعلم بوفاة ليلى من بشر ، فيغمى عليه وهو وحيد منفرد ، ويحتضر ، ثم يظهر ابن ذريح يرثى ليلى ، ويحضر موت صاحبها .

وقد حفلت المسرحية بالمواقف « الدرامية » والغنائية الجيدة ، التى تآزرت — مع الشعر الرائع — على جعل هذه المسرحية أنجح مسرحيات شوقى جميعاً . وقد ساعد على ذلك أن القصة قصة حب إنسانى رفيع ، وأن البطل شاعر شهير ، وأن طرفى القصة موضع عطف يجذب إليهما المشاعر ، ويحنى عليهما القلوب . كذلك ساعد على نجاح هذه المسرحية ، أن كون البطل شاعراً قد أباح للمؤلف أن يجرى على لسانه قطعاً شعرية رائعة فى المناجيات والشكايات والأوصاف والتأملات ، دون أن يخل ذلك بالبناء الفنى للمسرحية ، أو يسبب إبطاء حركتها أو إقحام الغنائية عليها ، كما حدث فى مصرع كليوباترا مثلا . وذلك لأن مثل هذه الأشعار الغنائية فى مجنون ليلى من شأنها أن تجرى على لسان شاعر ، وشاعر محب مدله هائم كمجنون ليلى .

وقد كان المؤلف مرفقاً حين جعل نصب عينيه — فى كثير من الأحيان — شعر البطل نفسه ، فكان يعتمد على معانيه حيناً ، كما كان يقتبس بعض نصوصه حيناً آخر[1] ، مما جعله أكثر تعبيراً عن حقيقة البطل وواقعه التاريخى والنفسى .

بل إن بعض تلك الأشعار الكثيرة التى أجراها شوقى على لسان بطله ، قد لعبت دوراً مهماً وأساسياً فى مسار الأحداث ؛ فهى التى حالت دون زواج الحبيبين ، وسببت الأزمة ، وهى — فى الوقت نفسه — التى كسبت للبطل كثيراً من الأعوان والوسطاء ، وأهوت إليه القلوب ، قلوب شخصيات عديدة فى المسرحية ، وقلوب آلاف وفيرة من القراء والمشاهدين .

ثم لأن الموضوع عربى ، كان إجراء الشعر على ألسنة الشخصيات أكثر ملاءمة وأقرب إلى الطبيعة .

---

(١) من أمثلة اعتماد شوقى على بعض معانى الشاعر الأصلية قوله على لسانه فى المسرحية :

إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههم ... تلمست ركنى بيتها فى صلاتيا

فهو من قول المجنون :

أرانى إذا صليت يممت نحوها ... بوجهى وإن كان المصلى ورائيا

ومن أمثلة اقتباس أبيات كاملة من شعر المجنون قول شوقى فى المسرحية :

رأيت غزالا يرتعى وسط روضة ... فقلت أرى ليلى ترامت لنا ظهرا

فقلت له يا ظبى لا تخش حادثا ... فإنك لى جار ولا ترهب الدهرا

فما راعنى إلا وذئب قد انتحى ... فأعلق فى أحشائه الناب والظفرا

ففوقت سهمى فى كتوم غمزتها ... فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا

فهذه الأبيات واردة فى الأغانى بنصها تقريباً ، حيث لم يغير شوقى إلا صدر البيت الثانى الذى جاء فى الأغانى على هذا النحو :

« فيا ظبى كل رغداً هنيئاً ولا تخف » ، وحيث ترك كذلك بعض أبيات النص الأصلى .

وحتى المشاهد الغنائية والإنشادية ، كانت فى هذه المسرحية أجود وأكثر التصاقاً ببنائها وأعظم خدمة لجوها .

ولا يُنسى من عوامل نجاح هذه المسرحية وروعة بعض مواقفها، ما كان من ازدياد خبرة المؤلف وإفادته من نقد النقاد لكتابته المسرحية السابقة على هذه المسرحية .

غير أنه يؤخذ على «مجنون ليلى» أن المؤلف قد اعتمد على بعض الحكايات غير المعقولة، أو التى لاتخدم المسرحية ولاهدفها . مثل حكاية احتراق قيس بالنار وهو لاه عن نفسه أثناء حديث له مع ليلى، حتى مست النار لحمه دون أن يحس . ومثل قصة رفض قيس أن يطعم من شاة لأنها كانت منزوعة القلب . ومثل حكايات كثرة إغمائه وإفاقته ، التى تظهره متهافتاً ضعيف الشخصية فى بعض الأحايين (١) .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية ، أن المؤلف قد جعل بعض الشخصيات تتصرف تصرفات مخالفة للعرف . فمثلا نرى « ورد » فى المسرحية — وهو زوج ليلى — يبيح لقاء قيس واختلاءه بصاحبته فى بيت الزوجية ، وهذا غير مألوف (٢)، مهما قُصد به الإشادة بنبل العرب وسماحتهم . . ووالد ليلى حين يتقدم إليه ابن عوف ملحاً فى إتمام زواجها من قيس ، يترك الخيار لها لتبدى رأيها ، فترفض إيثاراً للتقاليد ، وهذه من المبالغات المفرطة ، مهما أريد الإشادة بمنح الأب العربى الحرية للبنت ، ومهما قُصد إلى الإشادة برعاية

---

(١) انظر : المسرحية فى شعر شوقى للدكتور شوكت ص ٨١ . ومسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٢٣ .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٦٥ .

البنت للتقاليد . . وليلى فى مشهد سمر ليلَىّ نراها تقدّم ابنَ ذريح لصواحبها وتقدمهن له ، تماماً كما تفعل الفتيات الحضريات فى العصر الحديث فى بعض النوادى أو حفلات السمر .

وكل هذا مما يُخرج المواقف عن طبيعتها المألوفة ، ويصرفها عن توقعاتها المنتظرة .

ومأخذ أخير على « مجنون ليلى » وهو أن الصراع النفسى فيها ليس واضحاً بالقدر الذى كان من الممكن أن يتحقق . ففى المسرحية مواقف تتيح فرصة تجلية هذا الصراع ، وبيان كيف تتصادم المشاعر فى داخل النفس الإنسانية . ومن أهم هذه المواقف موقف ليلى ، وقد عُرض عليها إبداء رأيها فى الزواج من قيس . فإن المؤلف قد جعل البطلة تعبر فى يسر وإيجاز عن رفضها إيثاراً للتقاليد ، وكل ما نحسه منها هو مجرد الندم على هذا التصرف[1] . بينما كان من الممكن فى هذا المجال تصوير صراع الحب والتقاليد فى أعماقها ، واصطدام صوت القلب بصوت العقل فى داخلها ، وحرب العرف الجامد للتطور المرن فى وجدانها . ووسائل تجلية هذا الصراع كثيرة يعرفها المتمرسون بصناعة الكتابة المسرحية ، فهناك النجوى الداخلية للذات ، وهناك الإفضاء والمسارّة إلى من يؤتمن على السر ، ثم هناك الحلم ، وما إلى ذلك من الوسائل التعبيرية المسرحية الكثيرة .

وربما كان اهتمام شوقى بالوصف والعرض الخارجى ، أكثر من اهتمامه بالتحليل والاستبطان الداخلى ، راجعاً لرغبته فى أن يمزج بين التمثيل والغناء ، وعدم رغبته فى التمثيل وحده . ومن هنا لم يطالب نفسه بهذا التعمق التحليلى الذى يطالَب به مؤلفو المسرحيات الخالصة أنفسهم . وربما كان من الإنصاف

(١) انظر : المصدر السابق ص ٦٤ — ٦٥ .

أن ينظر إلى مسرحيات شوقى الشعرية من هذه الزاوية . وفى هذا الإطار تُعتبر « مجنون ليلى » من أروع مسرحيات شوقى ، ومن خير المسرحيات الشعرية فى الأدب المصرى الحديث . هذا بالإضافة إلى مالها ولأخواتها من فضل الريادة فى ميدان الأدب المسرحى الشعرى .

وهذا مشهد من « مجنون ليلى » ، حيث يلتقى قيس وصاحبته فى دار « ورد » ، بعد أن تزوجت – كارهة ومضحية – من هذا الأخير ، وحيث أتاح « ورد » هذا اللقاء سماحة منه ورحمة بالمجنون :

ليلى : أحق حبيب القلب أنت بجانبى   أحلم سرى أم نحن منتبهانِ

أبعد تراب المهد من أرض عامر   بأرض ثقيف نحن مقتربان

قيس : حنانيك ليلى . ما لخلٍ وخلة   من الأرض إلا حيث يجتمعان

فكل بلاد قرّبتْ منك ، منزلى   وكل مكان أنت فيه ، مكانى

ليلى : فمالى أرى خديك بالدمع بُللا   أمِن فرح عيناك تبتدران

قيس : فداؤك ليلى الروح من شر حادث   رماك بهذا السقم والذوبان

ليلى : ترانى إذنْ مهزولة قيسُ ؟ حبذا   هُزالى ومَن ْكان الهزالَ كسانى

قيس : هو الفكر ليلى ، فيمن الفكر ؟

ليلى :   فى الذى تجَنَّى

قيس :   كفانى ما لقيتُ كفانى

ليلى : أأدركتَ أنّ السهم يا قيسُ واحد   وأنا كلينا للهوى هدفان

كلانا قيس مذبوحٌ   قتيلُ الأب والأمّ

طعينان بسكين   من العادات والوهم

لقد زُوجتُ ممن لم   يكن ذَوْقى ولا طعمى

ومن يكبر عن سنى   ومن يصغر عن علمى

غريب لا من الحـــى ولا من ولد العـــم
ولا ثروته تُرْبِى على مال أبى الجـــم
فنحن اليوم فى بيت على ضـــدين منضم
هو السجن وقد لا ينـــطوِى السجنُ على ظـــلم
هو القبر حوى ميْتَـــيْنِ جارَيْنِ على الرَّغم
شتيتين وإن لم يبـــعد العـــظم من العظـــم
فإن القرب بالروح وليس القـــرب بالجسم

قيس : تعالىْ نعش ياليل فى ظل قفرة من البيد لم تنقل بها قدمان
تعالىْ إلى وادٍ خَـــلِىٍّ وجدول ورنّةِ عصفور وأيكة بان
تعالى إلى ذكرى الصِّبا وجنونه وأحلام عيش ٍمنْ دَدٍ وأمان
فكم قُبلة ياليل فى ميعة الصبا وقَبْلَ الهَوَى ليست بذات معان
أخذنا وأعطينا إذا البُهْم ترتعى وإذْ نحن خلف البُهْم مستَتران
ولم نك ندرى يوم ذلك ما الهوى ولا ما يعود القلبَ من خفقان
مُنَى النفس ِليلى قَرِّبى فاك ِمن فى كما لَفَّ منقاريهما غَـرِدان
نَذقْ قبلة لايعرف البؤسَ بعدها ولا السقمَ روحانا ولا الجسدان
فكلُّ نعيم فى الحيـــاة وغبطة على شفتينا حين تلتقيان
ويخفق صـــدرانا خفوقا كأنما مع القلب قلب فى الجوانح ثان

(تنفر ليلى)

ليلى : وكيف ؟

قيس : ولِمْ لا ؟

ليلى : لستَ قيسُ فاعـــلا ولا لى بمـــا تدعو إليه يدان

قيس : أتعصينى يا ليل ؟

ليلى : لم أعص آمرى ولكنّ صوتا فى الضمير نهانى

* * *

ووردُ يا قيسُ ؟ وردٌ ماحفلتَ به لقد ذهلتَ فلم تَجعل له شانا

قيس (غاضباً) :

تعنين زوجك يا ليلى ؟

ليلى (منكسة رأسها) . نعم

قيس : ومتى أحببتِ وردا ؟ ترى أحببتِه الآنا

ليلى : فيم انفجارك ؟

قيس : مِن كيدٍ فُجِئت به

ليلى : إنّى أراك أبا المَهدِىِّ غيرانا

أجل هو الزوج فاعلم قيسُ أن له حقًّا علىّ أؤديه وسلطانا

قيس : إذن تحاببتما !

ليلى : بل أنت تظلمنى فما أحبَّ سواك القلبُ إنسانا

ولستُ بارحة مِن داره أبدا حتى يُسرِّحنى فضْلا وإحسانا

نحن الحرائر إنْ مال الزمان بنا لم نَشْكُ إلا إلى الرحمن بلوانا

قيس : بل تذهبين معى

ليلى : لا ، لا أخون له عهدا ، فما حاد عن عهدى ولا حانا

فتًى كنبع الصَّفا لم يختلف خُلُقا ولا تلوّن كالفتيان ألوانا

قيس (متهكماً) :

أراك فى حب ورد جِدّ صادقةٍ وكان حبك لى زوراً وبهتانا

ليلى : قيس

قيس (خارجاً) :

اتركيني بلاد الله واسعة   غـدا أبدل أحباباً وأوطاناً
(يحاول أن يتركها فتمسك به ليلى)

ليلى : العقل يا قيس

قيس : لا ، خلّ الرداء دعى

ليلى : وارحمتاه لقيس عاد ما كانا »[1]

(ثم يفلت منها ويندفع إلى سبيله تاركاً إياها باكية فى هيئة استعطاف)

(د) عنترة :

وهذه هى المسرحية الثانية التى اتخذ شوقى مادتها الأولية من التاريخ العربى[2]. وقد أدار أحداثها حول قصة الفارس الجاهلى عنترة بن شداد العبسى وحبه لابنة عمه عبلة ، هذه القصة التى أضاف إليها الخيال الشعبي كثيراً من الأساطير ، حتى جاءت آخر الأمر من أروع قصص الحب والفروسية .

وقد اعتمد المؤلف أساساً — كما فعل فى مجنون ليلى — على ما ضم كتاب الأغانى من أخبار عن هذا الفارس الشاعر . وهى الأخبار التى تقول : إن عنترة كان ابنا لأمة حبشية ، ولهذا نشأ عبداً لا يلحقه أبوه بنسبه . وقد أحب عنترة ابنة عمه ، ولكن هذا العم رفض زواجه منها بسبب عبوديته . غير أن بطولة هذا الفارس رفعته فى نظر قومه أخيراً حتى اعترف به والده ، ثم زوجه عمه من حبيبته . وما زال عنترة يخوض معارك البطولة إلى جانب قومه عبس ، حتى قُتل فى بعض الحروب . وقد قيل فى الحادثة التى رفعت عنترة فى نظر قومه وانتزعت له الحرية : إن بعض أحياء العرب قد أغارت على عبس وأصابت

(١) انظر : مجنون ليلى ص ١٠٣ — ١٠٧ .

(٢) ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩٣٢ ، وقد سبقتها مسرحية مجنون ليلى سنة ١٩٣١ .

منهم، واستاقت إبلهم، فقال له أبوه كُرَّ : يا عنترة . فقال له : العبد لا يحسن الكَرّ ، وإنما يحسن الحلاب والصرّ.. فقال له أبوه : كُرَّ وأنت حر . فكَرّ وانتصر لقومه واستنقذ الإبل ، واعترف به والده . . كذلك قيل فى الحادثة التى رفعت عنترة فى نظر عمه حتى زوجه عبلة : إن عمه اشترط عليه لكى يزوجه بعبلة ، أن يقدم إليه ألفاً من النوق ، وكان هذا تعجيزاً للفارس الشاعر . ولكن عنتره ارتحل إلى الحيرة وعمل بجد حتى ربح من النوق ألفين ، ثم عاد إلى قومه بعد كفاح مر ووقوع فى الأسر ، وقدّم إلى قومه ربحه الوفير ، ووزع فيهم من خيراته ، فارتفع قدره ونال بغيته .

وقد أدى هذا الاختلاف فى سبب تحرر عنترة . وظفره بحبيبته إلى اختلاف الأعمال الفنية التى تناولت هذه القصة ، فالبعض اتخذ منها مجالا لتجلية ما تحقق البطولة من أمجاد ، وما تزيل الشجاعة من فوارق ، حتى لتمنح العبد الحرية[1] . والبعض اتخذها مجالا للكشف عمّا يحقق العمل من انتصارات ، وما يجلب الجهد من فوز ، حتى ليحطم أغلاق الرق ، وينيل المحروم أعز الأمنيات[2] . ولكن شوقى قد سلك مسلكا آخر ؛ فقد اختار لحل أزمة البطل طريقاً مخالفاً ، استوحاه من خياله ، ولم يعتمد فيه على الروايات التاريخية أو على الأساطير الشعبية . فقد جعل عبلة تتمرد على التقاليد البالية ، فترفض الزواج ممن تقدموا لخطبتها ووافق عليهم أبوها وإخوتها ، ثم جعلها تتحايل على التخلص من آخر خطابها صخر ، بتزويجه — خدعة — من محبة له تسمى ناجية ، على أنها عبلة . أما عبلة نفسها فتظهر فى حفل العرس مع عنترة ويكشفان حقيقة

---

(١) كما فعل شكرى غانم المؤلف اللبنانى فى مسرحيته التى كتبها بالفرنسية سنة ١٩١٠ .

(٢) كما فعل فريد أبو حديد فى روايته التاريخية التى ظهرت ضمن مسلسلة « اقرأ » بعد مسرحية شوقى بكثير .

الأمر . وبين التهديد من عنترة والإقناع من عبلة ، يحصل الرضى بما وقع ، ويتم زواج عنترة من عبلة وصخر من ناجية .

وقد قدم شوقى هذه المسرحية فى أربعة فصول . فنى الفصل الأول نعرف أهم الشخصيات ، وتلوح بوادر الأزمة . فنشاهد عنترة منفرداً فى موقف نجوى أمام خيام حى عبلة ، ثم نرى فتيات يملأن جرارهن من النبع فى الصباح ، وهن ينشدن . ونعلم بحب عبلة لعنترة وصدها لصخر الذى يحاول التودد إليها . ثم نعلم بإغارة بعض اللصوص على حى عبلة ، ويحدث الاستنجاد بعنترة ، فنراه أولا يتباطأ نظراً لعدم الاعتراف به ، وكأنه يريد إشعار القوم بمنزلته ، ثم نجده يسرع إلى نجدة الحى حين يعلم أن عبلة فى خطر ، فيهب لتخليص حبيبته من الوقوع فى أيدى المعتدين . ثم يجدد معها عهد الهوى ، ويطلعها على بعض ما صاد من البادية ، ويبدو صخر أمامه ضئيلا تافهاً .

وفى الفصل الثانى تتضح الأزمة ، حيث يطلب صخر يد عبلة برغم أن صاحبتها ناجية تحبه وتؤمل فى الزواج منه . ويوافق والد عبلة ، ولكنه يطلب رأس عنترة مهراً لهذا الزواج . غير أن عبلة ترفض هذه الخطبة بإصرار ، برغم إلحاح الأب وإغراء الأخوين .. ثم نعلم أن عنترة قد نجح فى الاستيلاء على قافلة كانت متجهة إلى ملك الفرس . ويدور حوار بين شراذم هذه القافلة وبين عبلة ، التى تدافع عن شهامة عنترة وتوضح مبدأه ، وأنه ليس قاطع طريق حين يتعرض لقافلة ، وإنما هو معاقب لكل من يتملق ملك الفرس المتربص بالعرب ، ومستبيح لتلك الأموال التى تساق إلى ملك فارس من بعض العرب التابعين الوصوليين . . ثم نسمع صوت عنترة مجلجلا ، وهو مقبل من بعيد ، فيتفرق المجتمعون خوفاً ، وتبقى عبلة فيلقاها . ويتبادلان حديث الحب . .

وفى الفصل الثالث تشتد الأزمة ؛ ففى لقاء بين عنترة وعبلة ، تبدو هذه غضبى لما بلغها من أنباء عن ولع عنترة بنساء غيرها . ولكن الفارس الشاعر يكذّب هذه الشائعات ويترضى صاحبته . ثم نرى عبدين يحاولان اغتيال عنترة وهما مدفوعان بإغراء والد عبلة . ولكن الفارس الشجاع يصرخ فيهما صرخة مدوية مفزعة ، فيهرب واحد ويصرع الثانى . ثم يتقدم خاطب آخر يطلب يد عبلة من أبيها . ويوافق الوالد ويشترط أن يكون مهرها هو رأس عنترة ، غير أن « ضرغام » — وهذا اسم الخاطب الجديد — لا يسلك هذا المسلك الخسيس ، وإنما يلتقى بعنترة لقاء الفارس بالفارس، ويطلب إليه تحكيم عبلة فى الأمر ، والالتجاء إليها لتختار أى الرجل تريد . وبعد لأى يرضخ عنترة لهذا الرأى . وحين تُخَيَّر عبلة تختار عنترة .. ثم يُغار على الحى ، ويتعرض عنترة للمغيرين ، وينتصر عليهم ويقتل قائدهم رستم الفارسى . ونعلم كل ذلك من الوصف والحوار ، حيث يتعذر عرض تلك المعارك على المسرح .

وفى الفصل الرابع تحل الأزمة بهذه المفاجأة التى دبرتها عبلة مع عنترة . فيقام احتفال بعرس صخر ، وتزف إليه عروسه على أنها عبلة ، بينما هى ناجية التى تحبه . ثم يُسمع صوت مجلجل يتهدد المحتفلين ، وحين يتساءلون عنه ويجاب بأنه عنترة ؛ يشيع العجب ، لأنهم قالوا — زوراً — إن عنترة قد قُتل وقُدِّم رأسهُ مهراً لوالد عبلة . ثم يظهر عنترة مع بعض رجاله ، ومعه فتاة مقنعة ، فينفضّ السامر ، ويشهر القوم سيوفهم ، فيهزمهم عنترة واحداً إثر آخر ، حتى يطرح منهم أربعة ، ثم يتوجه بالحديث إلى الباقين مناشداً إياهم العقل والجنوح إلى المسالمة ، ثم يكشف لهم حقيقة الفتاة المقنعة ، فإذا هى عبلة ، وهنا يذهل صخر ، ويتساءل : ألم يتركها منذ قليل فى الخباء ؟ ! فيجيب عنترة شارحاً القصة التى أعدها قائلا : إنه بينما كانت عبلة فى طريقها على البعير إلى بيت صخر ، تعرض

لها عنترة فانتزعها ووضع مكانها ناجية ، وجعل عليها حليها . ثم تُتبع عبلة ذلك بإقناع صخر بأن ناجية أولى به ، لأنها تحبه، بل تصرح بأنها هى التى جعلت ناجية مكانها ، ولا تزال تزينها له حتى يقبل الأمر الواقع ، ويقبله معه الجميع . . ويتزوج كل من الرجلين محبته

وهكذا تختم المسرحية بهذه النهاية السعيدة ، كما تضم مشاهد غنائية وإنشادية ، هذا بالإضافة إلى ما تحوى من عناصر ملحمية تتمثل فى وصف البطولات الخارقة والانتصارات الباهرة .

وقد وفق شوقى فى مسرحيته هذه إلى حد كبير ، وخاصة فى تصوير الفروسية العربية وتمجيد بعض صفات العرب الكريمة . كذلك وفق إلى حد كبير فى الإسراع بالحركة ، وإيجاز الحوار نسبياً ، والتخفيف من المقطوعات الغنائية الغريبة على البناء المسرحى .

وكما فعل فى مجنون ليلى من حيث النظر إلى شعر الشاعر الأصلى ، فعل كذلك فى عنترة ، حيث ضمن شعره فى المسرحية بعض معانى الشاعر الجاهلى التى وردت فى ديوانه أو معلقته ، بل اقتبس بعض تلك الأشعار ، وسلكها ضمن بعض ما نظم فى المسرحية على لسانه[1]، وإن كان هذا هنا أقل منه فى مجنون ليلى .

كذلك اتسمت أشعار شوقى فى هذه المسرحية ببلوغها درجة عالية من الروعة البيانية . وليس من شك فى أن شاعرية البطل، قد جعلت المواقف تحتمل هذه

---

(١) من ذلك قوله على لسان عنترة :

لم أنس ذكرك والرماح تسيل من ... درعى وتصبغ مشفرى بالعندم
(ولقد ذكرتك والرماح نواهــل ... منى وبيض الهند تقطر من دمى)
فضيت أعتنق الرمــاح لأنهـــا ... خطرت كأسمر قدك المتقوم
(ووددت تقبيل السيوف لأنها ... لمعت كبارق ثغرك المتبسم)

الروعة وتجعلها فى خدمة الشخصية والبناء المسرحى عموماً . ولهذا كله قد جاءت مسرحية عنترة من خير مسرحيات شوقى ، وربما لاتفوقها إلا مسرحية مجنون ليلى .

غير أنه يؤخذ على مسرحية عنترة ، أن النهاية التى اختارها المؤلف لها تبدو غريبة وبعيدة عن طبيعة الحياة العربية الجاهلية[1] . وذلك برغم أن شوقى قد قصد بها الإشارة إلى وجوب الثورة على التقاليد البالية ، والمواضعات الجامدة ، والتمرد على الظلم الطبقى والاجتماعى ، الذى يلحق العبودية بإنسان لا جريرة له . وغرابة النهاية مصدرها أنه ليس العهد بفتاة عربية جاهلية أن تتمرد على الأهل والعشيرة على هذا النحو ، مهما كان إعجابها بالإنسان الذى تمردت من أجله . وليس من المعقول أن تتحايل فتاة عربية جاهلية هذا التحايل العصرى الشبيه بمفاجآت الغانيات فى الأفلام السينمائية . وليس من المعقول أن يرضى فارس عربى بهذه الحيلة الماكرة ، وإن كان الشأن أن يرضى باختطاف حبيبته عياناً وتحديا .

ثم إن هذه النهاية قد أفقدت المسرحية مغزى أكبر ، كان من الممكن أن تقصد إليه ، لو أن المؤلف اختار لنجاح البطل وفوزه ، طريقة أكثر إيجابية وأحسن قدوة وأنسب لسلوك الفرسان . وقد قدمت أخبار عنترة — التاريخية والأسطورية — طائفة من تلك الحلول الإيجابية التى استغل بعضها من سبقوا شوقى إلى الكتابة عن هذا الفارس الشاعر .

كذلك يؤخذ على المسرحية ، مصادمة الهدف الرئيسى منها — وهو تصوير النبل والفروسية العربية — ببعض تصرفات من رجال عرب كبار ، تناقض هذا النبل وتسىء إلى تلك الفروسية . ومن ذلك تآمر والد عبلة على

---

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٦٧ — ٦٩ .

اغتيال عنترة ، ودسه رجلين عليه ليقتلاه ، وذلك بعد طلبه من كل خاطب أن يجعل رأس عنترة مهر العروس التى تقدم لخطبتها . فهذا تصرف بعيد عن النبل العربى والفروسية العربية ، وبخاصة إذا علمنا أن عنترة هو ابن أخ لهذا المتآمر ثم هو حبيب ابنته ، فى قتله اعتداء غادر على ذى قرابة أولا ، وطعن لقلب الابنة ثانياً . وهـــذا وذاك مما يأباه الطبع العربى ، الذى أراد المؤلف أن يمجد خلاله .

ويؤخذ على هذه المسرحية أيضاً : عدم اتضاح الصراع النفسى (١) ، الذى يكشف عن اعتمال المشاعر المختلفة فى النفس الإنسانية ، والذى يتم عن اصدام الرغبات المتباينة فى أعماقها . وقد كانت الفرصة متاحة لإبراز هذا الصراع كأعظم ما يكون فى نفس عنترة ، فهو يستشعر عظمته فى نظر نفسه ، ولكنه يحس مهانته فى نظر مجتمعه . وهو فى الحقيقة بطل وفارس وشاعر كبير ومحب عف ، ولكنه فى العرف والتقاليد عبد وتابع ومنكور النسب . ثم هو يحب قومه ويخلص لهم ويدافع عنهم ويضحى من أجلهم ، ولكن القوم يزدرونه ويترفعون عليه وينأون عنه ، مما من شأنه أن يجعل حبه لهم مقابلاً بالحقد عليهم . . كذلك كانت الفرصة متاحة لتجلية هذا الصراع — كأقوى ما يكون — فى نفس عبلة ، فهى تحس وطأة التقاليد وقسوة الأب ، إلى جانب إحساسها بحقها فى الحب وظلم قومها للحبيب وابن العم .

وقد أفاد شوقى فى مسرحيته من بعض ما نسج الخيال الشعبي حول هذا البطل ، وما ورد فى ملحمته الشعبية المعروفة . ولكنه أحياناً لم يكن موفقاً فى بعض التفصيلات التى أفادها من الأساطير الشعبية ، التى حسب أنها تؤكد بطولة عنترة . ومن ذلك ما أورد من موت بعض خصوم البطل إثر صرخة

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٦٨ — ٦٩ .

مدوية أطلقها . فالحق أن هذه مبالغة ساذجة لا تخدم شخصية البطل فى شىء ، بل قد تحدث أثراً عكسياً فتثير الضحك منه .

وهذا مشهد من الفصل الثالث من مسرحية عنترة ، حيث يلتقى البطل « بضرغام » خاطب عبلة ، الذى اشترط عليه والدها أن يكون رأس عنترة مهرها ، فرفض حتى سبه الوالد وتناوله بما لا يليق ، وأصر الخاطب الشريف أن يلتقى بعنترة لقاء الفارس بالفارس :

«عنترة : من الفتى من أرى؟ ضرغام أنت هنا — أغارة ؟ أين عهد الجار للجار؟
أجئت تسبى مهاتى ؟

ضرغام : جئت أخطبها

عنترة : ما أجمل الصدق لم يُلبس بانكار
فما جرى ؟

ضرغام : نال منا مالك وبغى — عليك بالشتم هذا العائب الزارى
حتى انصرفت إليه كى أؤدبه

عنترة : يا ليت أدبته تأديب جبار

ضرغام

ضرغام : عنترة

عنترة : اسمع بيننا شرك — فى حب عبلة قد يدنو من الثار
فاجعل لنفسك أنثى غيرها أرَباً — فإن عبلة آرابى وأوطارى

ضرغام : وأنت فاعبد سواها إننى رجل — جَعلتُ عبلة أوثانى وأحجارى
تعال نذهب إلى شمس النَّهار معاً — نقول : عبلةُ قد خُيِّرت فاختارى
فما ترى أنت ؟

عنترة : رأيى أن نصير إلى — جمال تضحية أو فضل إيثـــار

رأسي ورأسك في الميزان قد وُضعا وحُكم سيفك أو سيفي هو الجاري

من مات مناقضي حق الهوى كرما وليس بالموت دون الحب من عار

ضرغام: رأيتَ عنتر رأياً لستُ أتبعه بآى حبى وإعجابى وإكبارى

والله لا جمعتنا ساحة

عنترة : لِمَ لا ؟ الحرب تجمع مغوارا لمغوار

ضرغام : هبْنِى قتلتك

عنترة : ماذا ضر !

ضرغام : كيف إذن تكون فى البيد أنبائى وأخبارى

ألستَ شبلا فتيا من شُبولتها فهل أجرِّب فى الرئبال أظفارى !

وكيف أفلق رأسا ماؤه شرف أحَق ُّ مِن جبهات الروم بالغار؟ !

وكيف أضرب عُنْقاً فى أمانتها كرامة القوم مِن بدو وحُضَّار؟ !

وكيف أرمى لسانا طالما سُقيتْ بشهده البيد مِن شرْبٍ وسُمَّار ؟!

عنترة : (ينادى) ياعبل

عبلة : (من وراء الستار) لبيك يا ابن العم

(تقبل عبلة)

ضرغام : أنتِ هنا ؟

عبلة : أجل

ضرغام : إذاً سمعتْ ما قيل أذناك

عبلة : أجل علمتُ بما قد دار بينكما

عنترة : فما ترين إذن ؟ القول أرضاك

ياعبل حبك فى لحمى جرى ودمى وقد يحبك ضرغامٌ ويهواك

ضرغام: أحبها حُبِّىَ العزّى وأعبدها عبادة اللاتِ

عنترة : بنت العم بُشراك

ضرغام : ولو يطاف بغير البيت في زمني ماطُفْتُ يا عبل إلا حول مغناك

عبلة :

ماذا تقول ابن عمي ، بمْ تُبشرني بُشْرَى بماذا ؟

عنترة : بهذا العاشق الباكي

عبلة (لنفسها) :

يُحبني ، رَبِّ أشقيتَ الفوارسَ بي فلا أتيِّمُ إلاّ المُعْلَمَ الشاكي

عنترة : عبل اسمعي ، عبل هذا الحب كيف أتى؟ هل كان في فترات الدهر يلقاك؟

عساه جاءك يشكو الحب من زمن لعله بالهوى من قبل ناجاك

ضرغام هات تكلم .

ضرغام : أنت تظلمني فما تَصَبَّتْ لعبسٍ قطُّ أشراكي

قولي لعنترةٍ يا عبل ما خُلُقي كما يقول ، ولا في شيمتي ذاك

هل التقينا على ذات الأصاد ضُحًى وهل لقيتك إلا في عذاراك

وهل نَظرتُك إلا خاشعاً خَفِراً كما نَظَرْت وراء الستر عُزَّاك

عنترة : الآن يا عبل تختارين راضية هاك الخطيبين قد مَدّا يداً هاك

عبلة : إني قد اخترت يا ابن العم مِن زمنٍ

عنترة : من ؟

عبلة : سيدي

(تندفع إليه)

عنترة : عبدك الوافي ومولاك »[1]

---

(١) انظر : « عنترة » لأحمد شوقي ص ١٠٢ — ١٠٧ .

(هـ) أميرة الأندلس :

هذه هى المسرحية الوحيدة التى كتبها شوقى نثراً[1] ، برغم أن الموضوع تاريخى كموضوع المسرحيات السابقة ، التى جعل لغتها شعراً ، بل برغم أن البطل شاعر وقصته تمثل مسأة مُلْك ضاع ومَلِكٍ أسر، مما كان يرشح الشعر لهذه المسرحية ويجعله أكثر ملاءمة من النثر . ويبدو أن شوقى ضاق بمهاجمة مسرحياته الشعرية ، وبخاصة مسرحية « قمبيز » ورأى أن من أهم ما وجه إلى تلك المسرحيات من نقد ، ما قيل من غلبة الشعر الغنائى عليها ، واشتمالها على مقطوعات بل قصائد بعيدة الارتباط بالتأليف المسرحى ، وأن شوقى كان يعتمد أساساً على شاعريته ، لا على قدرته فى الكتابة « الدرامية » ، وأنه كان يتستر خلف روعة شعره ليخفى ضعف تأليف مسرحياته . . ويبدو أن شوقى بناء على ذلك أراد أن يجرب كتابة المسرحيات نثراً ، كما قصد من وراء هذه التجربة أن يؤكد اقتداره على الكتابة للمسرح ، مع اطِّراح جانب الشعر الذى كان منفذاً فسيحاً للهجوم على مسرحياته . . ومهما يكن من أمر فهذه المسرحية تُضم إلى مسرحيات شوقى التاريخية بعامة ، وتُعد من مسرحياته التى اعتمدت على أحداث عربية بخاصة .

فهى تعرض فترة من فترات التاريخ العربى بالأندلس ، وهى أواخر عصر ملوك الطوائف ، وانتهاء هذا العصر بدخول يوسف بن تاشفين إلى الأندلس ، واستيلائه عليها وضمها إلى دولتــه فى أفريقيا ، ونفيه لملوك الطوائف فى منفى بالمغرب فى أواخر القرن الخامس الهجرى[2]. وقد اتخذ شوقى لتصوير تلك الفترة المظلمة من فترات التاريخ الأندلسى ، قصة الشاعر الملك المعتمد بن عباد ، وزوال ملكه فى إشبيلية ، حيث احتلها ابن تاشفين ، وحيث أسره هو

(١) ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩٣٢ .

(٢) كان ذلك سنة ٤٩٣ هـ - ١٠٩١ م .

وأسرته ، ونفاه فى المغرب ، وسجنه فى أغمات . ولم يكتف شوقى بعرض قصة هذا الملك الشاعر — وهى قصة تاريخية الأصول ، قد أفادها المؤلف من المصادر التى سجلت تاريخ ابن عباد ، وبخاصة كتاب « نفح الطيب » للمقرى — وإنما أضاف شوقى إلى تلك القصة التاريخية ، قصة خيالية ، وهى قصة حب بين ابنة المعتمد بن عباد « بثينة » ، وفتى أندلسى فارس سماه المؤلف باسم « حسون » . وقد مزج شوقى بين قصة المعتمد التاريخية الحزينة النهاية ، وقصة بثينة الخيالية البهيجة الخاتمة ؛ ليحقق — فى أغلب الظن — ما جرت عليه عادة بعض المؤلفين الروائيين من تضمين أعمالهم قصة حب . أو لعل شوقى قد أراد أن يخفف من حدة الأسى ، الذى توقع أن تحدثه نهاية المعتمد بن عباد بطل القصة التاريخية[1] . وليس ما يمنع أن يكون المؤلف قصد إلى الأمرين معاً .

وقد جعل شوقى مسرحيته فى خمسة فصول . ففى الفصل الأول نرى مشهداً فى قصر ابن عباد بإشبيلية ، يتحاور فيه بعض رجال القصر بما يفيد تأزم أمور السياسة وتهدد البلاد بالخطر ، كما نعلم من أنباء قرطبة عن طريق حديث الأميرة إلى رجال القصر ، أنها فى قلق ، وأنها تتوقع عدواناً من بعض ملوك الطوائف المناوئين لابن عباد ، وأن الفتن تهددها ، وتحرج موقف الأمير الظافر بن المعتمد بها . . ثم فى مشهد آخر يضم المعتمد وأحد كبار فقهاء الأندلس العائدين من المغرب ، نعلم أن أميراً مرابطيًّا يخطب بثينة ابنة المعتمد . وحين تُقبِل بثينة ويسألها والدها بحضرة الفقيه ترفض الخطبة . ويبارك والدها هذا الرفض . . ونعلم فى هذا الفصل من أنباء الأميرة أنها أعجبت — أثناء وجودها فى قرطبة — بفتى فيه ثقافة وأدب وفروسية . وكانت قد التقت به فى سوق

---

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٧١ ، والمسرحية فى شعر شوقى للدكتور شوكت ص ١٢٣ .

الكتب ، حيث كانت تشترى كتاباً فزايد على هذا الكتاب حتى ظفر به .
وأخيراً نشهد فى الفصل مجلساً لابن عباد بضم بعض نبلاء الإسبان ، وفى هذا المجلس يعاقب المعتمدُ « ابن شاليب » رسول ملك الإسبان ، لتجرئه على إهانة ابن عباد ، إهانة لا يقبلها ملك عربى كريم ، ويقره النبلاء على هذه العقوبة التى كانت القتل ؛ والتى يخفف من وقعها أنها لا تحدث بمرأى من المشاهدين . وهكذا يشيع فى هذا الفصل الإحساس بالخلافات والانقسامات والأخطار التى تهـــدد الأندلس ، من الإسبان تارة ، ومن بعض ملوك الطوائف تارة ، ثم من المرابطين فى شمال إفريقية آخر الأمر . ومن هنا تبدو بوادر الأزمة .

وفى الفصل الثانى يعمق الإحساس بالخطر ، ويزداد الشعور بالأزمة ، حيث نرى بعض صور الصراع بين الأندلسيين والإسبان ، ونشاهد بعض الأحداث الدالة على عدم ضبط شئون البلاد . فنرى مشهداً فى خان ، يتحدث فيه بعض المغامرين الأندلسيين عن مغامرة أَسَرَ فيها أميراً إسبانيًّا واستخلصَ بعض الجواهر الثمينة من الإسبان ، وعاد إلى إشبيلية بالأمير والجواهر فى زهو المنتصر . ثم نشهد بعض اللصوص يهاجمون المغامرين الجالسين فى هذا الخان ليستصفوا الجواهر ، وقد تحايلوا أولا على ذلك بتخديرهم ، وذلك بأن تَقَدَّم أحدُ اللصوص متنكراً فى زى بائع حلوى ، وحين اشترى منه الجلوس حلواه وأكلوها ، أصابهم خدر ؛ وهنا هجم بقية اللصوص ، وراحوا يبحثون عن بغيتهم . غير أنهم خابوا فى العثور على الجواهر ، لأن المغامر الذى كان قد استخلصها من الإسبان ، قد خبأها فى سرج قديم ملقى بالخان لا يلفت النظر . وقد شاء الحظ أن يستتر أديب بهذا السرج ، وكان هذا الأديب « ابن حيون » ممن يجلسون مصادفة فى هذا الخان ، ولكنه لم يشارك فى أكل الحلوى المخدرة ، فكان واعياً

حين هجم اللصوص ، فتناوم ، واختفى بالسرج ؛ وأحس ما فيه فاستصفاه لنفسه ، لأنه رأى أنه أولى به من المغامرين واللصوص جميعاً .

وفى الفصل الثالث ، يتأكد الإحساس بمضمون القصة الثانوية الخيالية ، وهى قصة حب بثينة وحسون . فى منزل أبى الحسن التاجر الإشبيلى الكبير — والد حسون — نعلم أن هذا التاجر قد أصيب بكوارث مالية ، حيث أصيبت سفنه وضاع الكثير من ماله ، وأصبحت داره نفسها مهددة باستيلاء الدائنين عليها ، أو بشراء بعض الأثرياء لها . . ثم نرى ابن حيون يقدّم متنكراً فى زى شيخ مغربى لإنقاذ صديقه أبى الحسن من الإفلاس ، ويقدّم إليه بعض ما حصل عليه من الجواهر ليفك به ضائقته ويحفظ داره . . ثم نشهد بثينة تأتى إلى تلك الدار متنكرة فى زى فتى ، وتلتقى بحسون — وهو لا يعرفها — ويتحدثان عن ذكريات قرطبة ، وتعرف منه أن أخاها « الظافر » حاكم قرطبة قد قُتل ، وأن « حسون » كان من المدافعين عنه ، فتقع فى إغماء ، ويستعين حسون ببعض الحضور لإفاقتها ، ويكتشف الجميع أنها بثينة بنت المعتمد .

وفى الفصل الرابع تتحقق ذروة الأزمة فى القصة التاريخية ، حيث يفد ابن تاشفين على الأندلس غازياً ، ويقبل جنده على إشبيلية ، ويستشير ابن عباد آله وأعوانه فيما يفعل — وقد علم أن ملوك الأندلس يخضعون تباعا لابن تاشفين — ويستقر عزمه على الدفاع وعدم الاستسلام ، ويخرج للقاء المعتدين فى شجاعة ، وهو ينشد أبياتاً من شعره الحماسى الحار .

وفى الفصل الخامس نعرف أن ابن عباد قد هُزم وأسر هو وآله فى أغمات بالمغرب ، وأنه يحيا فى مرارة الأسير وذل العزيز ، ولكننا نرى بجانب هذه النهاية الفاجعة نهاية أخرى سعيدة ، وهى نهاية حب بثينة وحسون بالزواج . فى مشهد نعلم أن والد حسون قد عثر على بثينة أسيرة عند قائد مغربى وأنه استنقذها . ثم نرى هذا

الوالد ومعه بثينة والصديق ابن حيون يهربون من الأندلس فراراً من مطاردة جنود المرابطين . ثم نراهم فى مشهد آخر وقد انتقلوا إلى المغرب ، وراحوا يحاولون التسلل إلى سجن أغمات للقاء المعتمد . وبعد إغراء للحارس يستطيعون الدخول إلى الملك السجين ، ويفاجئونه أحسن مفاجأة . وبين يديه يتزوج حسون بثينة ، ويقسّم ابن حيون جواهره ، ويجعل لحسون نصيباً كبيراً منها . ونعرف أن المعتمد سوف ينقل من هذا السجن إلى قصر أعده له ابن تاشفين ، حين بلغه قولٌ نبيلٌ كان قد قاله ابن عباد فى أزمة بينه وبين ملك الإسبان ، وذلك القول هو : «أفضّل أن أكون راعى إبل لأمير المسلمين بالمغرب ، على أن أكون راعى خنازير لملك الإسبان » .

وقد وفق شوقى بعض التوفيق فى عرض بعض جوانب مأساة الأندلس ، وما تآمر عليها من تناحر الأمراء وأنانيتهم ، واستسلامهم للاسترخاء وعدم اعتمادهم على قوتهم الذاتية فى حماية بلادهم والحفاظ على تراثهم .

وربما يكون قد أراد من وراء ذلك أن ينبه إلى وجوب تضامن الرؤساء العرب ، واطراحهم للأنانية ، وأخذهم الأمور مأخذ الجد .

كذلك وفق شوقى بعض التوفيق فى الإشادة بالخلال العربية الكريمة الأصيلة ، التى تتجلى أعظم ما تتجلى فى الشدائد ، كما رأينا من إباء ابن عباد وبطولته ، ومن شهامة حسون وفروسيته ، ومن نبل أبى الحسن ، وكرم ابن حيون ، وما إلى ذلك مما خلعه المؤلف على بعض الشخصيات الخيرة فى روايته .

كذلك وفق المؤلف إلى حد كبير فى اللغة التى أجرها على لسان شخصياته ؛ فقد غلب عليها الترسل ، مع احتفاظها بروعة الصياغة المناسبة للمسرح التاريخى العربى . وإن كانت هذه اللغة أقل قيمة من لغة الشعر ، الذى برع فيه شوقى .

غير أنه يؤخذ على المسرحية عدم تحقيق المزج بين القصتين — التاريخية

والخيالية – بالقدر الكافى[1] ؛ فقد جاءت كل منهما غريبة عن صاحبتها فى بعض الأحيان ، كما يتضح فى الفصل الثالث ، الذى تدور أهم أحداثه فى بيت أبى الحسن التاجر ، والد حسون حبيب بثينة . على أن بعض ما فى هذا الفصل نفسه من أحداث غير مقنع وغير مبرر ، كتنكر بثينة فى زى فتى وذهابها إلى دار والد حسون ، فشأن الفتيان أن يسعوا هم إلى لقاء حبيباتهم ، لا أن تسعى الفتيات – العربيات – متنكرات إلى لقاء أحبابهن ، وخاصة إذا كن أميرات ذكيات محصنات كابنة المعتمد .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية أن نهاية القصة الخيالية – وما ختمت به من زواج سعيد – قد أضعفت الإحساس بمأساة البطل الأصلى[2] ، وهو المعتمد ابن عباد ، وقللت من قيمة دلالة هذه النهاية المأسوية ، وما تشير إليه من دروس بالغة .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية عدم تحليل أسباب مأساة المعتمد ومأساة الأندلس جميعاً ، والاكتفاء بالوصف الخارجى ، أو التلخيص السريع ، الذى يوقف على أهم الأحداث ، ولكن لا يستبطن دوافعها ، ولا يستخرج عبراتها بالقدر الكافى .

ويؤخذ على المسرحية أيضاً عدم توضيح أزمة البطل من خلال نفسه ، وعدم الكشف عما كان من شأنه أن يثور فى داخله من أحاسيس . فقد كانت المفارقات فى حياة المعتمد من الضخامة بحيث تفسح المجال لألوان من الآلام النفسية العاتية ، وصنوف من الرؤى الباطنية المروعة ، وأنواع من النجوى الذاتية والغيرية الدالة . فهو ملك عزيز تحول إلى أسير ذليل ، وهو شاعر فنان

---

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٧١ .

(٢) انظر : المصدر السابق الصفحة نفسها .

وأب وزوج ، طالما ذاق حلاوة الدنيا ، وعب من كؤوس السعادة ؛ ثم بشم من مرارة الأسى ، وجرع من غصص الحرمان ، بل إنه قد فقد بعض أولاده ، ورأى بعينه البعض وهو أشبه بأبناء المتسولين .

ثم يؤخذ على هذه المسرحية أن تصرف بعض الشخصيات فيها غير مقنع ، أو مناف للعادة ، أو بعيد عن طبيعة الشخصية . فابن حيون مثلا هذا الأديب الطيب ، نجده يستولى على الجواهر الإسبانية التى كان قد جلبها أحد المغامرين ولم يهتد إليها اللصوص ، ولا يُعرف عن الأدباء مثل هذا التصرف الذى يليق باللصوص لا بأهل الفن .

كذلك تبدو بعض الأحداث فى المسرحية غريبة وغير طبيعية ، فمقتل الأمير الظافر بن المعتمد — وقد كان أميراً على قرطبة — لا تعرف به بثينة إلا من حديث حبيبها حسون أثناء لقائها له متنكرة . وكأن مقتل الأمير فى معركة بقرطبة قد كان حدثاً تافهاً أو سرًّا مكتوماً ، بحيث لا تعرف به الأخت إلا بعد مدة ، وحين يخبرها به هذا الحبيب الذى كان قد شهد المعركة .

وأخيراً يؤخذ على هذه المسرحية لجوء صاحبها إلى النثر — برغم ترسله وروعته إلى حد كبير — فهو الشاعر الذى تكمن عبقريته الفنية فى شاعريته ، والذى لا يدانى نثره شعره ولا يكاد يقرب منه . وقد أتاحت شاعرية البطل الأندلسى الفرصة للمؤلف المصرى لكى يجعل مسرحيته شعرية كمسرحيتى مجنون ليلى وعنترة ، ولكنه لأمر ما ، عدل عن الشعر إلى النثر ، ففوت على مسرحيته بعداً فنيًّا ممتازاً . وكأن شوقى قد استشعر ذلك فأجرى على لسان المعتمد شعراً فى موقفين : الأول حينما خرج للقاء جند ابن تاشفين والدفاع عن إشبيلية ، والثانى حين كان سجيناً فى أغمات ووافاه يوم عيد ، فراح يتحسر

على ما آلت إليه حاله . . والشعر الذى أجراه شوقى على لسان البطل هو من شعر البطل نفسه ، ومما ورد فى ديوانه المأثور عنه[1] .

وقد يزيد من هذه المؤاخذة على لغة المسرحية ، ما نرى فى هذه اللغة من خطابية فى بعض المواقف ، ومن بعد عن حيوية الحوار الذى يُفرض أن يكون فى المسرحيات النثرية ، التى انطلقت من قيود الوزن والقافية .

وهكذا يمكن القول بأن تجربة شوقى فى المسرحيات النثرية لم تنجح نجاح تجربته فى المسرحيات الشعرية . بل يمكن القول بأن هذه المسرحية أضعف مسرحيات شوقى جميعاً .

وهذا مشهد من الفصل الرابع من المسرحية ، حيث يلتقى المعتمد بابن حيون ليشير عليه فى أمر ابن تاشفين ، بعد أن كان يتشاور فى الأمر نفسه مع والدته العبادية ، وابنته بثينة :

« ابن حيون : السلام على الملك ورحمة الله

الملك : وعليكم السلام أيها الولى الشفيق الحميم

---

(١) القطعة الأولى التى أجراها شوقى على لسان المعتمد هى التى مطلعها :

إن يسلب القوم العدا ملكى وتسلمنى الجموع
فالقلب بين ضلوعه لم تسلم القلب الضلوع

وهى فى ديوانه ص ٨٨ – ٨٩ .

والقطعة الثانية التى قالها يوم العيد فى أغمات هى التى يقول فى أولها :

فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساءك العيد فى أغمات مأسورا

وهى فى ديوانه ص ١٠٠ – ١٠١ .

ابن حيون : لو أذن لى الملك فى خلوة (وقد رأى السيدتين)

الملك : لا تخش شيئاً يا ابن حيون ؛ فهذه العبادية أمى ، وهذه بثينة بنتى ، فحديثك لن يُساق إلا إلىّ ، وسرك لن يجاوز أذنىّ .

ابن حيون: أيها الملك نحن اليوم أخوف ما كنا على هذه الأوطان . وفى مثل ما نحن فيه تجب على الأمة النصيحة للملك ، وقد انتهى إلى أذنى من بعض الفقهاء ، والمختلفين إلى ضيفك هذا يوسف ابن تاشفين ، أنه أصبح يرى نفسه أحق بهذا الملك منك ، وقد رأيت رأياً فإن أذن الملك رفعته إليه .

الملك : وماذا رأيت يا أديب الأندلس ؟

ابن حيون: اعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذى نصرته ونصرك ، وحالفتَه وحالفك ، وقاتلتَ معه قتالا يبقى حديث الدهر ، هو أهل لأن يغدرك ، وفى غدرك ضياع الأندلس جميعاً ، ووقوعه فى قبضة البربرية الغاشمة . وقديماً كان هذا سلوكه مع غير واحد من أمراء المغرب ، فنزع منهم ملكهم وسلطانهم ، وشردهم فى الصحارى والقفار . فلا تفوتك يا مولاى خطة الحزم والعزم فى أمر هذا النمر ذى العمامة والمسبحة .

الملك : وماذا تنصح لى أن أصنع ؟

ابن حيون : ألا تُوطئ الأرقم سريرك، وأن تقطع السيف قبل أن يقطعك، وأن تقبض من فورك على ضيفك هذا ، فتسجنه ولا تطلقه حتى يأمر جنوده بمغادرة الأندلس بره وبحره ، ثم يحرس أسطولك البحر من كل سفينة مغربية تجرى فيه . فإذا تم ذلك

أخذت على ابن تاشفين الأقسام ألا يعود إلى الأندلس بعدها أبداً . وخذ منه الرهائن ؛ فإن نفس الرجل أعز عليه من مُلك الأندلس والمغرب مجتمعين ، وله أعداء ببلاده يخشى تحركهم وانتفاضتهم، ويخاف أن ينتهزوا الفرصة للاستيلاء على ملكه .

العبادية : أيها المتكلم المحسن والناصح الصادق ، لم يخف عليّ مكانُ مشورتك ، ولكنها خطة أولها لؤم وآخرها شؤم ، فإن المَلك أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه ، أو يخون جاره ، أو أن يحفر الحفرة لمن أقال عثرته .

الملك : (لابن حيون وقد رآه يضطرب) لا ترع أيها الرجل الصادق؛ فقد كنا حين نبئنا بوصولك نخوض فى هذا الحديث . وكان رأيي كرأيك . أما ابنتى بثينة فلم تكن أبدت رأيها بعد .

بثينة : مولاى كلا الصوتين نبرة حق وصيحة صدق . إلا أننى أميل إلى الأخذ برأى الأديب ابن حيون .

الملك : بورك فيك يا عقيلة الأندلس ، مثل هذا السمو فى الرأى، وهذا الحرص على حقيقة المُلك ، لا يستغربان من بنات المَلك المنشآت بين أعباء الدولة ومهام السلطان .

العبادية : (معترضة) : ونحن بنات الشعب ، ألا يقام لرأينا وزن يامولاى .

الملك : (مبتسما) : أنتن تلدن الأجسام الصحيحة والقلوب الجريئة وتحسن تدبير البيوت ، ولكن لا تصلحن لسياسة الممالك .

الملك : (لابن حيون) : لو تيقنتُ يا ابن حيون أن جمهور شباب

الأندلس يشاطرونك أنت وبثينة الرأى ، لما تأخرتُ ساعة عن العمل بما تشيران به علىّ .

* * *

(وفى هذه الأثناء يدخل جوهر أحد أتباع الملك)

جوهر : مولاى لقد وقع ما كنا نحاذر ، وحل بإشبيلية البلاء .

المعتمد : البلاء ! تريد أن الصديق قد انقلب ، وأن الحليف قد عاد حربا ؟ هذا ما خفتُ أن يكون . وقد كان .

(يدخل لؤلؤ وهو تابع آخر)

لؤلؤ : أغثْ أيها الملك المدينة ، أدركها ، فقد خلّفتها وجنود السلطان يتدفقون إليها كالسيل بعد ما اشتد ضغطهم على باب الفرج ، وأقاموا ساعة يدفعونه حتى ناءت به الكثرة فانفتح ، فنفذوا منه إلى كل مكان . فاخرج يا مولاى فقاتل حتى تستنقذ الوطن أو تموت دونه ، وإلا فالنجاء النجاء .

الملك : (مغضباً) : تدعونى يا شاب للفرار ؟! هيهات هيهات . الأسد لا يهرب ولا يخاف الموت . . (ملتفتاً إلى جوهر) : خبرنى يا جوهر ، أين كان فتيان إشبيلية وأين هم الآن ؟

جوهر : قبع الفتيان فى البيوت يا مولاى إلا مائة أو ما دون المائة ، شهدوا معك يوم الزلاقة وتعلموا منك الكر والإقدام . واليوم قد لبسوا السلاح وخرجوا يلاقون الموت ، وهم بانتظارك ليجعلوك اللواء الذى تسيل نفوسهم عليه .

الملك : يا بشراى ! ! مائة شاب وطنوا النفس على الموت . أما والله

لو صدقت يا جرهر ، لكان لى من مائة قلب مجتمعة مؤتلفة متواصية بالحق وبالموت ، قوة أرمى بها فى العباب فيحمى ، وأقذف بها على الجبال فتزول . البدارَ البدارَ يا جوهر ، امض لوقتك فضع بيدك السرج على الصاعقة والقَنى على الباب .

جوهر : (بصوت عال) أبشرى يا إشبيلية ، هذا الليث قد تحرك لنصرة العرين .

الملك : فى ذمة الله وفى حفظه يا بنات المعتمد .

بثينة : فى درع من وقاية الله يـا أبى ؛ فإنى أراك أخذت سيفك ونسيتَ درعك .

المعتمد : (وهو منطلق والسيف مسلول فى يده ولا درع عليه) :

إن يَسلب القومُ العـدا ملكى وتسلمنى الجمـوع
فالقلب بين ضلوعـه لم تُسلم القلبَ الضلوع
قد رُمتُ يـوم نزالهم ألاَّ تحصننى الدروع
وبرزت ليس سوى القميـص على الحشا شىء دفوع
ما سرتُ قط إلى القتـا ل وكان من أملى الرجوع
شيم الأولى أنـا منهمُ والأصل تتبعه الفروع (١)

(و) الست هدى :

وهذه هى الملهاة الوحيدة التى أتمها شوقى ، وهى كذلك المسرحية العصرية الوحيدة التى خلفها ، ولعلها كذلك آخر أعماله المسرحية ؛ فقد

(١) انظر : أميرة الأندلس لأحمد شوقى ص ١٠٧ — ١١٩ .

مات قبل أن ينشرها[1] .

وقد كتبها شعراً ، برغم أنها مسرحية عصرية تتناول أحداثاً اجتماعية تجرى بحى الحنفى فى القاهرة ، وبرغم أن شخصياتها الذين يجرى على لسانهم الشعر ، من هؤلاء العاديين الذين يعيشون بيننا فى الحياة اليومية ، وليست لهم مميزات ثقافية ترفع مستواهم إلى حديث الشعراء ، كما أنهم ليسوا من عصر غابر يخلع عليه جلال التاريخ ما يسمح بلغة القريض ، وليسوا أيضاً من بيئة عربية يمكن أن يُتَخَيَّل حديثها حديث الشعر . وكل هذا قد جعل أهم جانب يلفت النظر فى هذه المسرحية ، هو جانبها اللغوى ، الذى يبدو غريباً على طبيعتها [2] كمسرحية ذات موضوع محلى معاصر . فلغة الشعر قد بدأ يتخلى عنها المسرح منذ العصر الرومانتيكى ، وأصبحت المسرحيات المعاصرة تكتب نثراً فى كل الآداب ، ولم يعد للشعر مجال فى المسرح ، اللهم إلا فى مجال ضيق ، وذلك حين تكون المسرحيات تاريخية ، أو يكون أبطالها من ذوى المستوى الفكرى الذى يسمح لهم أن يتخاطبوا بالشعر ، أو حين تكون بيئة المسرحية بيئة خاصة يمكن أن تشيع فيها لغة الشعراء . وهذا باستثناء بعض المحاولات التى قام بها أخيراً بعض كتاب المسرح فى الغرب ، وحاكاهم فيها بعض كتابنا العرب ، لكتابة مسرحياتهم المعاصرة شعراً[3] ، وهى محاولات لم تلق نجاحاً فى الأعم الأغلب .

---

(١) نشرت بعد وفاة الشاعر بسنوات ، فقد نشرها وحققها أحمد زكى الأستاذ بكلية الألسن ولم يذكر التاريخ الذى نشر فيه هذه المسرحية ، ولكن المؤكد أنه كان بعد سنة ١٩٥٥ .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ١٤ ، ٣٠ ، ٧٠ .

(٣) من الكتاب الغربيين الذين يكتبون المسرحية الشعرية « كرستوفر فراى » الإنجليزى . ومن الكتاب العرب عزيز أباظة ، الذى كتب « أوراق الخريف » شعراً وهى مسرحية معاصرة . انظر : البحث المنشور فى صدر هذه المسرحية . وعنوانه « لغة المسرح » بقلم أحمد هيكل .

وقد عالج شوقى فى هذه المسرحية موضوعاً اجتماعياً ، وهو موضوع تكالب بعض الرجال على الزواج من المرأة الغنية طمعاً فى ثروتها، واستغلال بعض النساء هذا التكالب فى إذلال هؤلاء الرجال والعبث بهم ، استناداً إلى الثروة واعتماداً على جاه المال . وأدار المؤلف هذه القضية حول سيدة عجوز متصابية موسرة، فيها ذكاء ودهاء وبصر بأنواع الرجال، وهى « الست هدى » . فهى تتزوج من عشرة من الرجال مختلفى الثقافة والمكانة والبيئة والطباع ، ولكنهم جميعاً يشتركون فى الطمع فى مالها ، ويخضعون غالباً لسلطانها . فهذا عمدة ريفى، وهذا أديب عاطل، وهذا فقيه متزمت ، بالإضافة إلى الضابط والمقاول والموظف وغيرهم . وقدمات هؤلاء فورثتهم ولم يرثوها . ثم تزوجت محامياً سكيراً مفلساً ، طلب منها أن تعطيه من مالها لكى يغطى نفقاته، فرفضت وثار ، ثم تشاجرا ، وكانت النتيجة أنها طلقته لكون العصمة بيدها .

وأخيراً تزوجت ثرياً من أثرياء الريف ، ظانة أنه لن يطمع فى مالها، ولكنه هو الآخر طمع فيه كسابقيه ، وأكثر من الاستدانة أملا فى التسديد من ميراثه من « الست هدى » . غير أن الأقدار تسخر منه أيضاً ؛ فحين تموت « الست هدى » لا يرث منها مليما ، لأنها تكون قد كتبت كل ثروتها لجيرانها وخدمها ولأعمال البر .

وقد جلى المؤلف هذه القضية الاجتماعية فى ثلاثة فصول . فى الفصل الأول تستعرض الست هدى مع بعض جاراتها ذكريات ماضيها ، مدافعة عن تعدد الأزواج الذى تورطت فيه، واصفة كل زوج من الأزواج السابقين، ذاكرة كيف كانت نهايته ، وكيف لجأت إلى الزواج من بعده لأنها — كما تزعم — كانت ما تزال فى سن العشرين ، كل هذا والجارة تتملقها وتوافقها على مزاعمها وتدعو لها بطول الأجل ودفن الأزواج . وفى آخر

الفصل يظهر زوجها المحامى السكير المفلس . وحين يثور تستنجد بجاراتها ، وينتهى الأمر بطلاقها له ، حيث كانت تملك عصمتها بيدها .

وفى الفصل الثانى تتزوج بثرى ريفى ذى ضخامة وصفات تثير الضحك، ويتورط هذا الزوج الأخير فى الديون أملا فى التسديد من الميراث بعد وفاة الست هدى .

وفى الفصل الثالث يحدث الانقلاب وتكون المفاجأة ، وذلك أن الأمل يقترب من الزوج الطامع بعد أن توفيت الست هدى ، ويكون هذا الزوج موضع حسد الناس على الثروة المقبلة والنعمة المتوقعة ، وينال الكثير من ملق المتملقين ومداهنة المداهنين ، وملاطفة الداثنين . ولكن حين تُفض وصية الست هدى يكتشف الزوج التعس أن المتوفاة قد أوصت أن تقسم ثروتها بين صديقاتها من نساء الحارة ، وبين الخدم والأتباع ، وبين بعض أعمال البر . وهناك يسقط فى يد هذا الزوج الطامع ، وتحوطه الضحكات والشماتة والسخرية من كل جانب .

والحق أن هذه المسرحية من حيث البناء من أنجح المسرحيات وأقربها إلى الإتقان (١). وذلك أن المؤلف نجح — أولا — فيما يقصد إليه من إضحاك، ووفر لهذا الإضحاك وسائل عديدة ، كالمفارقات الطريفة فى بعض المواقف ، وكالسمات الغريبة لبعض الشخصيات ، وكالتعابير الشعبية المعرَّبة بمهارة ، وكالسخريات الدالة المقدَّمة بفنية .

كذلك نجح المؤلف — ثانياً — فى جعل هذا الإضحاك ذا هدف اجتماعى غير مجرد الاستمتاع والاسترواح ؛ فقد جعله إضحاكاً من عادات فى البشرية

---

(١) انظر : المسرحية فى شعر شوقى للدكتور محمود شوكت ص ١٣٠ وما بعدها .

وانظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٧٢ وما بعدها .

سيئة ، وألوان من السلوك رديئة ، ونماذج من المجتمع منحرفة .

ثم نجح المؤلف – ثالثاً – فى استخدام وسائل فنية فى عرض قصة البطلة ؛ فمثلا حين لم يكن من الممكن عرض كل قصص البطلة وزيجاتها على المسرح ، لجأ إلى حكاية هذه الزيجات وقص أخبارها على لسان البطلة وهى تحدث جارتها ، وقد جاء هذا القص كشريط سينمائى حى ، وتخللته كثير من اللوحات الفنية النقدية الطريفة ، التى ملأت الفصل حيوية ، وأوقفتنا فى الوقت نفسه على تاريخ البطلة وطبيعتها . ثم جاء الفصل الثانى ليتابع أحداث الفصل الأول ، ويصل بها إلى الذروة . ثم كان الانقلاب والمفاجأة وقمة الملهاة فى الفصل الثالث .

وقد أثبت شوقى بهذه المسرحية مقدرة عظيمة على كتـابة الملهاة ، كما أثبت ببعض مسرحياته السابقة مقدرة كبيرة على كتابة المأساة . كذلك أكد شوقى إمكانياته المواتية فى معالجة الموضوعات الاجتماعية المعاصرة ، حيث لم يقف عند معالجة الموضوعات التاريخية والأحداث الغابرة .

والحق أيضاً أن هذه المسرحية برغم كتابتها بالشعر الذى يعد غريباً على طبيعتها ، قد حاول المؤلف فيها أن يطوع هذا الشعر بحيث يقترب من طبيعة الشخصيات ، ولا يتنافر كثيراً مع جو المسرحية . فقد عمد إلى تبسيطه فى معانيه وفى صياغاته وفى موسيقاه ، تلك الموسيقى التى نوّع بحورها بتنوع الموقف والغرض والمتحدث عنه ، حتى ولو كان المتحدث واحداً . كما عمد المؤلف إلى تضمين هذا الشعر كثيراً من الأفكار المعاصرة والتعابير المصرية المحلية ، والروح القاهرية الفكهة ، حتى بعد عن تلك البداوة التى ما كانت لتلائم جو المسرحية وعصرها ، وحتى نأى عن هذه البيانية التى إن انسجمت مع شخصيات قيس وعنترة مثلا ، فإنها لا تنسجم مع « الست هدى » وغيرها

من شخصيات هذه المسرحية . وهكذا يمكن أن يقال : إنه بقدر ما يؤخذ على المسرحية اتخاذها للشعر لغة ، يحمد لها محاولة تطويع هذا الشعر للموضوع والعصر والبيئة والشخصيات ، وقد نجح المؤلف فى ذلك إلى درجة تثير الإعجاب .

وأخيراً يحمد لشوقى أنه استطاع من خلال هذه المسرحية أن يلمس عيوباً اجتماعية ، وأن يعالجها بطريقة ساخرة ناجحة ، كما استطاع أن يرسم أنماطاً من الرجال والنساء فى المجتمع ، ويجسم انحرافهم بطريقة ضاحكة جيدة . ومن هذه العيوب والانحرافات ، النفاق والطمع والتبطل والاستغلال والتصابى والأنانية وكثرة النسل .

ويلاحظ بعد ذلك على هذه المسرحية ، مبالغة واضحة فى تصوير بعض الشخصيات ، وفى سرد بعض الأحداث ، وفى تقديم بعض الأوصاف . ولكن هذه المبالغة مقبولة فى جملتها ، لأن المقام مقام سخرية ، يتحمل التضخيم والتجسيم والمبالغة عموماً ، كما يكون الرسم « الكاريكاتيرى » فى مثل هذا المقام .

وهذا مشهد من الفصل الأول ، تبدو فيه « الست هدى » متحدثة إلى جارتها زينب عن أزواجها العديدين . فبعد أن تقص حكاية زوجها الأول مصطفى ، وزوجها الثانى « على » الذى تزوجته — كما تقول — وعمرها عشرون عاماً ، تقول عن الثالث ومن بعده :

« الست هدى : وزوجىَ الثالث عمدةُ البلدْ لقد بنى بى وهو يطلب الولدْ

وغيرَ أطيانى هناك ما قصد

يرحمه الله وإن نغَّصَ يوماً عيشتى

ما جُنَّ بى وإنما جن بأبعــاديتى

رحمة الله عليه مات لم يترك تراثا

خلف المرحوم عشريـــن ذكوراً وإناثاً

ومات لم أكتب عليه وكان عمرى عشرين عاما

ثم تزوجت بعد عام من ذا يرى فعلّى حراما

زينب : أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينا

الست هدى : ولست أنسى زوجىَ الرابعا لا شافعاً كان ولا نافعاً

قالوا أديب لم يروا مثله ولقّبوه الكاتب البارعا

قد زينوه لىَ فاخترتُه ما اخترت إلا عاطلا ضائعاً

رائـــح أكـــثر الزمـــا ن ، على الصحف مغتدى

يكتب اليوم فى « اللوا » وغـــداً فى « المؤيـــد »

ليـــله أو نهـــاره فـــارغ الجيب واليـــد

ويعجبنى عند المباهاة قوله بنيت فلاناً أو هدمت فلاناً

وقد يصبح المبنىُّ أوضعَ منزلا وقد يصبح المهدوم أرفعَ شانا

رحمـــة الله عليـــه كـــان لا يحقر مـــالا

كـــان إن أفلس لا يسألـــنى إلا ريـــالا

(وبعد أن تتحدث عن الزوج الخامس اليوزباشى ، وعن السادس الموظف ، اللذين تزوجت من كل منهما وهى بنت العشرين — كما تزعم — وبعد أن ترد عليها زينب بدعائها التقليدى بطول العمر ودفن الرجال ، تقول عن الزوج السابع :)

الست هدى : ثم اقـــترنت بفقيـــــه عالم فى البـــلدِ

لا فى الشيوخ القدما ولا الشيوخ الجدد

كهل أخو خمسين لـــكن فى نشاط الأمرد

زينب : عرفته ، ذاك الفقيه الشيخ عبد الصمد

قد كان فى الخط وجيــــها ومقبِّل اليــد

وكل من مــر بــه خــاطبه بسيدى

الست هدى : يرحمه الله لقد أدبنى حتى عرفت كيف تخضَع النسا

زينب : أنت ؟

الست هدى : أجل أدبنى بيده ورجله وبالعصا

زينب : كيف متى ؟

الست هدى : رأى غباراً عالقاً بجبهتى ولم أكن أعرف من أين أتى

فقال : هذا الترب من نافذة من كنت فيها تنظرين يا ترى ؟

وهاج حتى خفتُ أن يقتلنى وشمَّر الذيل وجرَّد العصــا

وجاء بالنجار من ساعته سد الشبابيك وسمر الكوى

فقلت يهوانى وتلك غــيرة يا حبذا الزوج الغيور حبذا

وقبلهُ لمْ أرَ مَن غار ولا من ظن فى قلبى لغيره هوى

يرحمه الله لقد مات على حجرى ونحرى بعدما صلى الضحى

مات ولم يرقد له جنب ولا بدت عليه علة ولا اشتكى

رحمة الله عليه لم يكن فمه يذكر أبعاديتى

وإذا ما جاءنى أو جئته لم يقلّب عينه فى ضَيعتى

لــكنه منــذ كنــا ما حل عقدة كيسه

يفضل الأكل من غيـــر ماله وفلوســه

* * *

عشتُ مع الشيخ نصف عام وكان عمرى عشرين عاما

ومات فاختارنى ســواه من ذا يرى فعلّى حراما !

زينب : أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبي منهم البنينا

(وبعد ذلك تتحدث الست هدى عن زوجها الثامن المقاول ، ثم عن التاسع المحامى السكير ، الذى يصعد السلم أثناء حديثها عنه فينادى عليها سابا لاعنا ، وهو فى حالة سكر :)

عبد المنعم المحامى :

هُدى، ضلالٌ، أين أنت ياهدى ؟ أين العجوز ؟ أين جدتى هدى ؟
هدى عجوزَ النحس أنت قردة خطوطك الوحل وكحلك العمى
أين مضيتِ بومتى ؟ أين ذهبتِ خفتى ؟
خداك ضفدعتان قد أسنتا وأذُناك عقربـان من قنـا
وحاجبـاك والخطوط فيهمـا كلودتين اكتظتـا من الدّما
وبين عينيك نفـار وجفـا عين هناك خاصمت عيناً هنا[1]»

٢ – مسرحيات توفيق الحكيم :

كان توفيق الحكيم قد اتجه إلى الكتابة المسرحية وهو طالب منذ أواخر الفترة الماضية وأوائل الفترة التى يساق عنهـا الحديث ، وكتب مسرحيات بعضها له هدف سياسى نضالى كمسرحية « الضيف الثقيل » التى عرَّض فيها بالاحتلال البريطانى ، وبعضها له هدف اجتماعى كمسرحية « المرأة الجديدة » التى أوضح فيها موقفه حينذاك من قضية السفور ، وأنه خطر يجب الحذر منه . كما كان من مسرحيات الحكيم فى ذلك العهد المبكر من اشتغاله بالمسرح

(١) انظر : « الست هدى » لأحمد شوقى ، تحقيق أحمد زكى ص ١٦ – ٢٨ . وقد سقط من تحقيق أحمد زكى الجزء الخاص بالزوج الثالث ، فاستكملته من « مسرحيات شوقى » للدكتور مندور ص ٧٤ .

مسرحية غنائية هى « على بابا »[1] وكانت هذه المسرحية لا تمثل الفن الحقيقى للحكيم ، بل كانت تمثل فقط مرحلة البداية . وكان لطابع تلك الفترة السياسى والاجتماعى والفنى أثر فى اتجاه الحكيم هذه الوجهة، بالإضافة إلى مستواه الفنى وصلته بفرقة عكاشة ، الأمر الذى جعل هذه المسرحيات لا تكاد تصل إلى مستوى الأدب المسرحى ، الذى صار الحكيم قمة من قممه فيما بعد .

ثم تغير الحال بالنسبة للحكيم ، بعد أن سافر إلى فرنسا، واتصل بالمسرح الأوربى عن قرب ، وقرأ من نصوص مسرحياته ، وشاهد من عروض فرقه ؛ ما نمى الموهبة الفنية وجعلها تعرف طريقها الصحيح إلى الأدب المسرحى الحقيقى .

ولهذا حين عاد توفيق الحكيم من فرنسا سنة ١٩٢٧ ، بعد ثلاث سنوات من استغراقه فى الفن المسرحى فى فرنسا ؛ نراه يتجه إلى كتابة مسرحيات من نوع آخر ، وعلى مستوى لا يمكن أن يقارن بهذا الذى عرف عنه قبل سفره إلى فرنسا . وكان أبرز ما فى هذا التحول هو اتجاهه إلى ما سماه « بالمسرح الذهنى » ، الذى أخرج فيه خلال الفترة التى يساق عنها الحديث مسرحيتيه « أهل الكهف » و « شهر زاد »[2] . بالإضافة إلى تقديم بعض المسرحيات الأخرى ذات الطابع الاجتماعى أو النفسى أو السياسى[3] ، والتى برغم امتيازها وتفوقها فنيا على ما كان يكتب الحكيم

---

(١) كتب الحكيم مسرحية الضيف الثقيل سنة ١٩١٨ ، وهى لم تنشر . وكتب مسرحية « المرأة الجديدة » لفرقة عكاشة سنة ١٩٢٣ ، وقد نشرت مع عدد من مسرحيات المؤلف سنة ١٩٥٢ . وكتب « على بابا » فى هذه السنوات التى سبقت سفره للدراسة فى باريس . وهى لم تنشر كذلك .

(٢) ظهرت أهل الكهف سنة ١٩٣٣ ، وظهرت شهرزاد سنة ١٩٣٤ .

(٣) جمع الحكيم مسرحياته الاجتماعية والنفسية فى مجلدين أظهرهما سنة ١٩٣٧ باسم =

من قبل ، لا تمثل هذا المؤلف ولا اتجاهه ، الذى تفرد بتمثيله فى تلك المرحلة مسرحه الذهنى ، الممثل فى « أهل الكهف » و « شهر زاد » .

وقد تآزرت عوامل عدة على توجيه الحكيم هذه الوجهة ، ومن أهم هذه العوامل ، طبيعة الحكيم الفكرية التأملية الانعزالية ، التى تجعله يتأمل قضايا الفكر ومشكلات الإنسان ، ويديرها ويقلبها ويعيش فيها ليخرج منها برأى [1] . ومن أهم هذه العوامل أيضاً اتصال الحكيم بالاتجاهات العالمية للمسرح ، وبأعمال رواد المسرح الذهنى من أمثال « إبسن » و « شو » ومن سار على دربهما [2] . ثم يقدم لنا الحكيم عاملا آخر ، وهو ما كان من تحول الحياة المصرية بعد الحرب العالمية الأولى ، وبعد انتهاء ثورة ١٩ ؛ إلى لون من التغيير الهادئ والتطور الطبيعى ، الذى يتيح لبعض المفكرين أن يبعد نوعاً عن التفكير فى المسائل السياسية والاجتماعية ، إلى التفكير فى الإنسان ومشكلاته الثابتة فى كل زمان [3] . ولعله أراد بذلك ما كان من صراع سياسى وحربى ، حمل بعض النفوس الحساسة والمشاعر المرهفة على النفرة من الخوض فى هذا الصراع ، حيث آثرت العزلة الفنية والانكباب على قضايا بعيدة عن هذا الواقع المنحرف . وهذا شبيه بما فعله الشعراء الابتداعيون ، برغم اختلاف طابع كل فى انطوائه ، ومجال نتاجه نتيجة لهذا الانعزال .

=« مسرحيات توفيق الحكيم» وأفرد مسرحية سياسية نشرها مستقلة سنة ١٩٣٩ باسم « براسكا أو مشكلة الحكم » .

(١) تحدث الحكيم عن هذه الطبيعة فى عدة مواضع من مؤلفاته التى عرضت لجوانب من حياته، مثل عصفور من الشرق، ومثل زهرة العمر ، ومثل عودة الروح .

(٢) انظر : مسرح توفيق الحكيم للدكتور محمد مندور ص ١٨ — ١٩ ، ٤١ — ٤٢ .

(٣) انظر : « المسرح المنوع » لتوفيق الحكيم — المقدمة .

ومهما يكن من أمر، فقد بدأ الحكيم منذ سنة ١٩٢٩ يكتب أولى مسرحياته الذهنية وهى «أهل الكهف [١]» التى أخرجها سنة ١٩٣٣ ، ثم أعقبها بكتابة مسرحية «شهر زاد» التى أخرجها سنة ١٩٣٤ .

وهذا المسرح الذهنى عند الحكيم -كما شرحه فى مقدمة «بجماليون [٢]» - مسرح يقيمه المؤلف داخل الذهن ، ويجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز . والاعتماد فى هذا المسرح على الفكرة لا على الحادثة . لهذا تتسع الهوة بين خشبة المسرح وبين المؤلف لهذا المسرح الذهنى . ولا يجد قنطرة ينقل عليها أعماله إلا المطبعة . ويعترف الحكيم بأنه لم يفكر فى إظهار هذه المسرحيات على المسرح الحقيقى ، وأنه نشرها فى كتب مستقلة ولم يضمنها مجموعات مسرحياته . لكى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل . ويشير إلى احتمال احتياج مثل هذه المسرحيات - إن قدر لها أن تنجح على الخشبة - إلى إخراج خـــاص يعتمد على وسائل غامضة ، من موسيقى وتصوير وأضواء وحركة وسكون . وطريقة خاصة فى الإيماء والإلقاء . وإلى كل ما يحدث جواً يهمس بما تهمس به تلك المعانى المطلقة . . . لأن هناك صعوبة فى مثل هذه المسرحيات ، وهى الإبقاء - مع التمثيل - على روح الشعر والفلسفة يشيعان فى جو المسرح كما شاعا فى جو الكتاب [٣] .

---

(١) سجل الحكيم ذلك التاريخ فى كتابه «زهرة العمر» خلال أحد خطاباته إلى صديقه الفرنسى الذى جمع خطاباته إليه فى هذا الكتاب .

(٢) مسرحية ذهنية من مسرحيات الحكيم نشرها سنة ١٩٤٢ ، وهى تعتمد على أسطورة يونانية .

(٣) انظر : «بجماليون» لتوفيق الحكيم - المقدمة .

هذا ويغلب على المسرح الذهنى الذى راد إليه توفيق الحكيم ، معالجة الأفكار الذهنية المجردة ، من خلال قصة دينية أو أسطورة قديمة . كما يغلب عليه أن تُعالج القضيةُ الفكرية بعد التسليم بفروض عقلية ، يفترض المؤلف التسليم بها أو تسلم بها القصة المأثورة أو الأسطورة المروية ، ثم يكون علاج القضية بناء على التسليم بهذه الفروض[1] .

وللمسرح الذهنى – كما تحدث عنه الحكيم وكما قدمه لنا فى بعض مسرحياته – ميزات كبيرة ، من أهمها استغلال الأقاصيص المروية والأساطير المأثورة وبث الحياة فيها ، واتخاذها – بالإضافة إلى كونها مجالا لعلاج الأفكار – منفذاً إلى التعبير عن الحاضر والتلميح إليه . ومن أهم ميزات هذا المسرح الذهنى كذلك معالجة قضايا إنسانية عامة ، تهم الإنسان فى كل زمان ومكان ، مما يخرج بالعمل الفنى من الجانب المحلى الضيق إلى الأفق الإنسانى الرحب .

غير أن هذا اللون من المسرحيات – عند الحكيم – يغلب عليه إلى جانب هذه الجوانب الطيبة ، أنه غير موفق كثيراً فى خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها الصراع الذى يجريه المؤلف داخل الذهن . فالشخصيات لاتبدو حية نابضة ، ولا تثير فينا التعاطف الكافى ، ولا تحدث ما من شأنه أن تحدثه الأعمال « الدرامية » ، من إثارة عواطف معينة تسبب التطهير[2] ؛ بل تقدم أفكاراً ، وتحاول الإقناع بها ، أو يحاول المؤلف الإقناع على لسانها ، ويكاد يُحَس وجودُه من خلالها .

ثم إن اعتماد معظم المسرحيات الذهنية على فروض يجب أن يسلم بها أولا ،

---

(١) انظر : مسرح توفيق الحكيم للدكتور محمد مندور ص ٤٣ وما بعدها .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٤٠ وما بعدها .

يبعدها عن الواقع جداً ويفقدها كثيراً من الارتباط بمنطق الحياة ، وبالتالى يفقدها التحمس الذى يشد الناس إليها ؛ لأنها تكون أشبه بشىء منفصل عن الحياة متصل بعالم آخر غير العالم الذى يعيش فيه الناس .

ومع هذا فقد خلق توفيق الحكيم بما خلّف فى هذا الفن ، أسس لون من الكتابة المسرحية لاعهد للعربية به من قبل ، وهو المسرح المعالج لقضايا الفكر. كما أنه أصَّل الأدب المسرحى النثرى الذى عرفناه قبل ذلك وليداً يوشك أن يكون نبتاً غريباً فى أرض الأدب المصرى الحديث[1]

كل هذا بالإضافة إلى تقديمه – لأول مرة فى الأدب العربى – مسرحيات صالحة للاستمتاع بها قراءة فحسب ، ومستغنية تماماً عن خشبة المسرح التى من شأنها أن تكون ضرورية لكمال المسرحيات .

وفيما يلى كلمة عن كل من المسرحيتين اللتين خلفهما الحكيم فى الفترة التى يساق عنها الحديث .

(أ) أهل الكهف :

هذه المسرحية أول عمل فنى كبير ظهر لتوفيق الحكيم ولفت إليه الأنظار[2] ، كما أنها باكورة أعماله فى المسرح الذهنى ، وفى الأدب المسرحى المستقل بذاته ، والذى تُغنى فيه القراءة عن التمثيل[3] .

---

(١) اقرأ ما كتب عن ذلك فى : « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف – الفصل الثالث ، المقال الذى عنوانه « المسرح وأولية الأدب المسرحى » .

(٢) ظهرت سنة ١٩٣٣ .

(٣) اقرأ حديث الحكيم عن ذلك فى مقدمة « بجماليون » . واقرأ نقاشاً لآراء الحكيم فى كتاب الدكتور محمد مندور « مسرح توفيق الحكيم » ص ٣٨ وما بعدها .

وقد عالج الحكيم فى هذه المسرحية قضية ذهنية ، هى قضية الصراع بين الإنسان والزمان ، ومحاولة الإنسان دائماً التغلب على عوامل الفناء ، والاحتفاظ لنفسه بالخلود وبالبقاء ، ثم انتصار الزمان آخر الأمر وتغلبه على الإنسان ؛ وذلك باعتبار الزمان ليس شيئاً مجرداً خالياً ، وإنما باعتباره وعاء لعلاقات وروابط وقيم ، هى التى تحققه وتجعل لوجوده معنى . فإذا فقد الإنسان هذه العلاقات والروابط والقيم ، أصبح الزمن بالنسبة إليه لازمن ، وأصبح وجوده فيه عدماً ، وحياته به موتاً . فإذا فرض أن إنساناً ما عاش بمعجزة ما فى زمان بعد زمانه ، فإن هذا الزمن الذى يحويه ، يكون قد فقد بالنسبة إليه وجوده الحقيقى ؛ لفقده تلك الروابط والعلاقات والقيم ، التى كانت تشد هذا الإنسان للزمن ، وهنا يكون وجوده فى هذا الزمن الخالى من الروابط كلا وجود ، وتكون حياته بمثابة الموت[1] . وهذا بعينه ما حصل لأهل الكهف . الذين اتخذ المؤلف قصتهم الدينية مجالا يقدم من خلاله تلك الفكرة الذهنية . وهى قصة دينية الأصل ، تحكى أن نفراً من المؤمنين الصالحين فى عهد الإمبراطوار الرومانى الوثنى « دقيانوس » قد فروا بدينهم من اضطهاد ذلك الإمبراطور وآووا إلى كهف ، وظلوا به قروناً حتى بعثوا فى عهد الإمبراطور المسيحى المؤمن « تيدوسيوس » الذى كان قد طلب من الله أن يريه معجزة تؤكد فكرة البعث . وقد نزلت فى قصة هؤلاء سورة من سور القرآن الكريم ، تزيد أمرهم إيضاحاً ، وتلقى عليهم بعضا من الأضواء ، وتجعل نهايتهم فى الكهف الذى ظلوا به مدة ثلاثمائة سنة وتسع سنين . ثم زادت بعض كتب التفسير بعض

---

(١) اقرأ عن هذا الصراع بين الإنسان والزمان من خلا ل أهل الكهف فى : مسرح توفيق الحكيم للدكتور محمد مندور ص ٤٥ وما بعدها وفى « قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر » للدكتور عز الدين إسماعيل ص ٢٢٥ وما بعدها .

التفصيل فى أمر هؤلاء ، فذكرت أسماءهم وعددهم ، فجعلتهم ثلاثة ، هم : « مرنوش » و « مشلينيا » و « يمليخا » ، ثم كلبه « قطمير » . وقد أفاد الحكيم من كل هذه المصادر وتصرف فى المادة التاريخية بعض التصرف الذى لايخل بالجوهر[1] ، وأضاف إلى الشخصيات المأثورة شخصية البطلة « بريسكا » ومؤدبها « غالياس » ، وبنى مسرحيته ذات الفصول الأربعة ليقدم من خلالها فكرته الذهنية السابقة الذكر . وكان اعتماده أكثر على قصة القرآن الكريم فيما يتعلق بأمر أهل الكهف أنفسهم ، وكيف ناموا ، وكم ناموا ، وكيف استيقظوا ، وكيف عثر عليهم ، ولماذا ، وكيف كانت نهايتهم ، حتى جاءت الأحداث المتصلة بهؤلاء بالذات ، تحويراً قصصياً وبسطاً تفسيرياً للآيات القرآنية المتصلة بهم .

وقد جاءت فصول المسرحية على هذا النحو :

فى الفصل الأول نشاهد « مرنوش » و « مشلينيا » وزيرى « دقيانوس » وهما جالسان فى الكهف — وقد استيقظا لساعتهما — يتحدثان عما أصابهما من ألم فى العظام بسبب نومهما الثقيل ، ويتساءلان عن المدة التى قضياها نائمين فى الكهف ، فيقول أحدهما : « لبثنا يوماً أو بعض يوم » ، ويتساءلان عن ثالثهما الراعى « يمليخا » ، الذى يبدو متخبطاً فى الظلام ومقبلا نحو صاحبيه ، وحين يسألانه أين كان ، يجيب بأنه كان يلتمس باب الكهف ، ولكنه لم يعثر عليه. ثم يدور حوار بين الثلاثة نعرف منه أن « مرنوش » والد وزوج ، وأنه كان

---

(١) اعترف الحكيم بذلك فى كتابه « زهرة العمر » فى الرسالة التى يحدث فيها صاحبه عن « أهل الكهف » . ويضيف إلى ذلك أنه كان أيضاً متأثراً بكتاب الموتى وبالأناجيل الأربعة .

قد تزوج مسيحية سراً ، وأن زوجته وولده لايعرف عنهما أحد شيئاً ، وأنه تركهما ولجأ إلى الكهف فراراً من انتقام « دقيانوس » الملك الوثنى الطاغية. كذلك نعلم أن « مشلينيا » كانت بينه وبين پريسكا — ابنة الملك — قصة حب ، وأنه استطاع أن يدخلها إلى المسيحية مخالفة فى ذلك والدها ، وأن هذا الحب هو الذى أفسد على الوزيرين سرية عقيدتهما وهددهما بخطر انتقام الملك ، وأنه فى الوقت نفسه هو الذى أنقذهما . فقد كتب « مشلينيا » إلى الأميرة رسالة يخبرها فيها أنه هو « ومرنوش » ذاهبين إلى صلاة الفصح سراً ، ودفع بتلك الرسالة إلى وصيفة لتوصلها إلى الأميرة ، غير أن تلك الوصيفة كانت حاقدة ، فدفعت بالرسالة إلى الملك ، فجن جنونه ، وهدد بإعداد أقفاص السباع ليقدم إليها الوزيرين وجبة لاتنسى . . ولكن الأميرة تحايلت حتى لقيت الوزيرين وهما قادمين من الصلاة وأخبرتهما بالأمر ، وطلبت إليهما الفرار ففرا مستخفيين ، وفى طريقهما صادفا هذا الراعى « يمليخا » — وكان هو الآخر مسيحياً متستراً — وحين طلبا إليه أن يدلهما على مخبأ دلهما على كهف الرقيم ، ولجأ معهما إليه تاركاً غنمه ترعى بعيداً ، ومصطحباً كلبه « قطمير » ، الذى ظل عند باب الكهف باسطاً ذراعيه بالوصيد . أما هو ، فقد غلبه النوم الثقيل مع صاحبيه ، حتى استيقظ كما استيقظا .

وبعد هذا الحوار الذى نعلم منه هذه القصة المتصلة بالماضى ، والذى نصل معها إلى الحاضر ، نرى الراعى ينهض ليشترى لصاحبيه بعض الطعام ، ويأخذ بعض النقود ويمضى خارج الكهف . ثم لا يلبث أن يعود ، ليخبر صاحبيه بما ينبههم إلى أنهم قد لبثوا بالكهف أكثر من اليوم وبعض اليوم . فقد أخبرهما أنه رأى فى الطريق صائداً فارساً ، فاقترب منه وطلب إليه أن يبيعه بعض صيده ، لقاء بعض مامعه من النقود ، ولكن الفارس نفر من منظره ، وحين

رأى قطعة نقوده التى كتب عليها ضُرب فى عهد « دقيانوس » ؛ تعجب وسأله : هل معك من هذه النقود كثير؟ فأخرج « يمليخا » كل ما معه ، فقال له الصائغ الفارس : أين وجدته ؟ فلما سأله : ماذا ؟ قال : هذه النقود القديمة ، هذا الكنز فخطف « يمليخا » منه قطعة النقود وبعد عنه . ثم لكز الفارس فرسه واختفى .. ومع ذلك الحديث أخذ الثلاثة يتنبهون إلى شعرهم الطويل وأظافرهم النامية ؛ فيقول « مشالينيا » لعلنا لبثنا أسبوعاً . ويقول « يمليخا » لعلنا لبثنا شهراً ، ويصر « مشلينا » برغم مقاومة « مرنوش » على الانصراف ؛ لأن ثلاثة الأيام التى كان قد تواعد مع الأميرة على لقائها بعدها قد انقضت . . . ولكن ضجة تسمع من خارج الكهف ، ولا تزال تقترب منه ، فيفزع الثلاثة ويعتقدون أنهم هالكون بسبب قدوم جند « دقيانوس » للقبض عليهم . . . ويقبل جماعة من الناس ممن علموا بشأن الكنز من الفارس ، ويقتربون من باب الكهف ، ويتدافعون ، إليه . وحين يقتحمه بعضهم بالمشاعل يرتد سريعاً وهو يصيح : أشباح الموتى . . . الأشباح .

وفى الفصل الثانى نشاهد أولا — فى بهو الأعمدة بقصر الملك — الأميرة « بريسكا » ابنة ملك طرسوس المشبهة « لبريسكا » ابنة « دقيانوس » ؛ نشاهدها ، وهى تحادث مؤدبها غالياس عن حلم رأته فى منامها ، وهى أنها ستدفن حية ، وهو يتساءل : أحلمها علاقة بما شاع فى المدينة من حديث الكنز ، وتسأل الأميرة مؤدبها عن الكنز ، فيذكرها بما قص عليها من قبل ، من أمر « دقيانوس » وابنته الأميرة التى تشبه « بريسكا » ، والتى تنبأ العراف بأنها ستكون مثلها ، كما يخبرها بأن الأميرة « بريسكا » ، كانت قديسة عذراء فى سن الخمسين منذ ثلاثمائة عام . . ثم يدخل الملك ويسأل « غالياس »

عن أمر هؤلاء الأشباح الذين شاع خبرهم ، وينبئه أنهم ثلاثة ومعهم كلب ، فيقول « غالياس »لنفسه : نعم « ثلاثة رابعهم كلبهم ». ويتأكد من أنهم هؤلاء القديسون الثلاثة ، الذين كانوا قد فروا بأنفسهم فى عهد « دقيانوس » ، ويشرح أمرهم للأميرة وللملك . وحين يتعجب الملك يؤكد له المؤدب إمكان ذلك بما رُوِىَ فى كتب الهند عن قصة شبيهة حصلت فى جزر اليابان،لصياد غاب أربعة قرون هى مدة حكم واحد وثلاثين ملكاً ، ثم ظهر من جديد . . ويؤكد للملك والأميرة أن هؤلاء قديسون ، وأن ظهورهم فى عصر الملك معجزة ومفخرة . ثم يُسمع ضجيج فى الخارج ويتبعه ظهور أهل الكهف الثلاثة ، وقد قدم بهم رهط من الناس ، فيستقبلهم الملك على خوف ، وتفزع بريسكا وتلوذ بمربيها « غالياس » وتطلب منه ألا يتركها ، وحين تقع عين « مشلينيا » على « بريسكا » يصيح صيحة خافتة : « بريسكا » ! فترتعد ، وتقول لمربيها : لقد لفظ اسمى . فيجيبها : إنه قديس . ثم تقول: إنه ينظر إلىّ نظرات غريبة، وتجذب مؤدبها وتخرج معه. أما الملك فيرحب بهم متجلداً، ويستأذن « يمليخا » فى الإنصراف لرؤية غنمه ، ثم يستأذن « مرنوش » فى الانصراف لرؤية زوجته وولده ، أما « مشلينيا » فيؤثر البقاء بالقصر لأن به حبيبته « بريسكا » ، ويُذهب به حيث يغير ملابسه ويحلق شعره ويتزين . ثم يعود « مرنوش » راغباً فى أخذ بعض الهدايا لزوجته وولده ، ويحاول الحصول على بعض المال من الملك ، لأن ما معه من مال يرجع إلى عصر « دقيانوس » ، الذى ظن أنه تغير فجأة بمعجزة ، كما يعود « يمليخا » مضطرباً دهشاً ، متعجباً مما أدرك بعد مغادرته القصر . ويحس الملك والمؤدب بالخوف ويوشكان أن يتهما القديسين بالجنون ، فينصرفان،ويطلب . يمليخا» من « مرنوش » العودة إلى الكهف ، حيث اكتشف أنهم لبثوا فى الكهف

ثلاث مئة سنين ، حيث علم ذلك من حديث الناس . ويكذّب « مرنوش » الخبر . ثم يدخل « مشلينيا » بعد أن غير هيئته ويُصدّق ماقاله « يمليخا » ، لأنه سمع ذلك من الخدم الذين عُنوا بأمره . ولكنه لا يهتم بهذه السنين ما دامت « بريسكا » موجودة ، وما دام الحب يعمر قلبه . كل هذا ومرنوش يكذب . . . وأخيراً يضطر الراعى « يمليخا » إلى الانصراف وحده إلى الكهف ؛ لأنه تقطعت به أسباب الحياة ، ولا أمل له فى العيش فى غير عصره ، فقد أصبح كل شىء غريباً عليه . . . ويترك هذين الصاحبين اللذين لا يزال أحدهما يرتبط بالدنيا برباط الزوجة والولد ، ويرتبط الثانى برباط الحب .

وفى الفصل الثالث نشهد « مشلينيا » فى بهو الأعمدة بقصر الملك يهرع نحو « غالياس» سائلا إياه عن الأميرة ، معتقداً أنها « بريسكا » حبيبته ابنة « دقيانوس » . ولكن هذا المؤدب يشفق عليه ، ويتلطف به ، ولا يريد أن يصدمه ، ويحمل كل تصرفاته على أنها تصرفات قديس ذاهل ، برغم قسوة « مشلينيا » به ونهره له . وأخيراً يصرف « مشلينيا » « غالياس » بعد أن يعلم منه أن صاحبته تقرأ للملك فى غرفة نومه ، كعادتها كلما استبد به الأرق ليلا ، ويظل وحده على أحر من الجمر ؛ لأنه لا يتصور أن « بريسكا » الطاهرة ، تبقى فى مثل هذه الساعة من الليل ، فى غرفة نوم رجل غريب — فى زعمه — ثم يظهر « مرنوش » الذى كان « مشلينيا » يتمنى أن لوكان معه الليلة ليعينه على أمره ، والذى كان قد ذهب بالأمس ليرى زوجته ، وحمل إليهما بعض الهدايا ، واصطحبه خادم من لدن الملك . ويلتقى « مشلينيا» «بمرنوش» والثانى مهدم متهالك ، ويخبر صاحبه أن ابنه مات ، وأن زوجته ماتت ، وأن

ذلك حدث منذ ثلاثمائة عام ، وانه لا أمل له فى الحياة . وبعد حوار طويل ومحاولة من مشلينيا لإقناعه بالبقاء، يقرر « مرنوش » أنه ماض مثل « يمليخا » إلى الكهف ؛ لأنه انقطعت صلته بالحياة بموت زوجته وولده ، وعدم وجود ما يربطه بالدنيا وبالعصر . وعلى حين ينصرف « مرنوش »، تظهر « بريسكا » عائدة من حجرة الملك ، وإذ ترى « مشلينيا » تقول : آه. . . مَن هنا ؟ فيستدير « مشلينيا » ويقول : ها أنت ذى أخيراً « بريسكا » العزيزة . فتجمد الأميرة ويعقد الخوف لسانها . ولكن « مشلينيا » لا يزال بها حتى تأنس به قليلا . ويأخذ فى عتابها وسؤالها ، بل واتهامها ، وهو معتقد أنها « بريسكا » صاحبته ؛ لأنها تحمل نفس الاسم ولها نفس الشكل ، كما تضع فى عنقها الصليب الذى كان أهداه إلى جدتها منذ ثلاثمائة عام . وتجيب هى عن تساؤلاته بما يزيد حنقه ؛ لأنها تظن به خبلا . ولكنها تسعد فى الوقت نفسه بإعجابه بها ويهفوا قلبها إليه . ثم ينكشف سوء التفاهم رويداً رويداً ، حين يخبرها أن ثورته من أجل وجودها فى حجرة ذلك الرجل الغريب . وحين تخبره أن هذا الرجل إنما هو أبوها الملك ، وحين ينكر ذلك لأن أباها إنما هو « دقيانوس »؛ تعلم أنه يظنها « بريسكا » القديسة القديمة ابنة « دقيانوس» ، وتخبره بالأمر ، وتوضح له أنها ليست « بريسكا » التى يريد . ثم تأخذ فى الامتعاض حين تعرف أن الحب والغزل والجنون لم يكن بها وإنما كان بشبيهتها . فتنهره ثم تنصرف ، وتتركه يتخبط فى أعمدة البهو منادياً : « مرنوش » . . . « يمليخا » . . إنا لا نصلح للحياة . . . إنا لانصلح للزمن ... ثم يخرج فيصطدم « بغالياس » الذى يسأل : ماذا بالقديس ؟ ما بال القديس هائجاً ؟ . وهنا تعود « بريسكا » وتدخل فى حوار مع مربيها ، يفهم منه مدى أسفها على ما كان ومدى إعجابها بهذا الرجل، وتمنيها أن لوكانت فعلا حبيبة

القديس الطاهر ، ثم تذكر مؤدبها بحلمها المعهود ، الذى ترى فيه نفسها تُدفن حية ، وتتوقع تحقيق هذا الحلم . وحين لا يفهم المؤدب منها تنهره وتصرفه . . ثم يعود « مشلينيا » ، وتحس به الأميرة فتستدير وتسأله لم عدت ؟ فيطرق ولا يجيب . وحين تؤكد له أنها ليست « بريسكا » التى يريد وتسأله : أفهمت ؟ يجيب : نعم فهمت ولكن لم أستطع البعد عن هذا المكان . وتجيبه « بريسكا » بأن ذلك كله من أجل جدتها لا من أجلها ، وتخلع الصليب المعلق فى عنقها والذى كان أهداه إلى صاحبته منذ ثلاثمائة سنة وترده إليه ، وتخبره أن حبيبته قد مضى عليها من العمر ثلاثة قرون ، أما هى فبنت عشرين ربيعاً. فيودعها ويمضى ، معتقداً أن مصيبته أشد من مصيبة صاحبيه ؛ فقد فات زمانهم ، والتاريخ أنزل بهم عقابه . ثم ينصرف والأميرة تقول فى صوت خافت عميق : « الوداع يا مشلينيا » .

وفى الفصل الرابع نعود لنشهد أهل الكهف الثلاثة بداخل كهفهم بعد أن رجعوا إليه يائسين . . ونسمع حواراً خافتاً بينهم يتحدثون فيه عن جوعهم وخور قواهم ، وعن تذكرهم لما كان من أمر تيقظهم وذهابهم إلى المدينة ، ثم عودتهم إلى الكهف . ويدور تساؤل فلسفى بينهم عن حقيقة ما كان أو خياليته ، وعن الفرق بين الحقيقة والحلم . ثم يموت «يمليخا» وهو يقسم بالمسيح أنه لا يعلم شيئاً ، ويتبعه « مرنوش » وهو غير مؤمن بشىء . ويبقى « مشلينيا » قليلا يحتضر ، ويُشهد الله أنه مؤمن ؛ لأن له قلباً . . وبعد قليل تُقبل عليه « بريسكا » ومؤدبها ، وحين تراه لم يمت بعد تفرح ، وتطلب من المؤدب أن يسرع بإحضار شىء يعينه على مغالبة الموت . وساعة يعود المؤدب بوعاء من اللبن ، يكون « مشلينيا » قد فارق الحياة ، تاركاً « بريسكا » تبكى . . وتصر

الأميرة على أن تظل مع « مشلينيا » الذى أحبته من كل قلبها ، والذى اعتقدت أنها ستلتقى به حياً فى عالم آخر خالد . وحين يناقشها فى ذلك مؤدبها تُذكره بما سبق أن علّمها من أن العراف تنبأ لها بأنها ستكون شبيهة « پريسكا » جدتها فى التدين وفى الخلق ، كما تذكره بحلمها الذى تكرر والذى يؤكد أنها ستدفن حية .

وبعد قليل يقدم موكبُ الملك لإقامة حفل دينى بمناسبة ظهور هؤلاء القديسين ، ولرعاية الكهف وإقامة قبة على الشهداء الأطهار . ويُسرع المؤدب إلى خارج الكهف حتى لا يفتقده الملك أو يراه فى الداخل ، وتختبىء الأميرة فى بعض التجاويف ، ثم يدخل الملك وبعض الرهبان ، ويتشاورون فى وضع توابيت للموتى ، وفى سد الكهف أو تركه مفتوحاً . وينتهى الأمر بالأخذ بالرأى القائل بعدم صنع التوابيت ، لأن القديسين سيصعدون إلى السماء ، وبسد الكهف ، ووضع معاول فى داخله ؛ حتى يحمى أهل الكهف من الذين قد يريدون اقتحام مرقدهم ، وفى الوقت نفسه كى يستطيع القديسون فتح الكهف إذا ما استيقظوا وأرادوا الخروج كالمرة السابقة . ويُشير الملك إلى رجال الدين كى يقوموا بشعائرهم . ويطلب من « غالياس » أن يعلن للشعب أن الأميرة لم تحضر الاحتفال لمرضها . ثم يخلو المكان فتظهر «پريسكا» ويعود إليها «غالياس» فى حذر ، ليبرئ ذمته ويتلقى آخر تعليماتها . فتطلب إليه أن يُهدئ الملك ويعزيه ، وأن يشرح للناس تاريخها . وحين يخبرها أنه سيعلم الناس من أمرها أنها امرأة قديسة ، ترفض وتطلب إليه أن يعلمهم أنها امرأة أحبت . ثم يخرج « غالياس » ويغلق الكهف عليها وعلى الموتى .

وهكذا يقدم المؤلف من خلال هذه الفصول الأربعة فكرته الذهنية ،

ويؤكد تغلب الزمان على الإنسان إذا دخل معه فى صراع . فلو فُرض وعاش إنسان بعد زمانه الطبيعى ، فسوف تكون حياته موتاً وبقاؤه عدماً وخلوده فناء ؛ لفراغ زمانه من حقيقته ، تلك التى تتمثل فى ما يكون لهذا الإنسان من روابط وعلاقات وقيم . « فيمليخا » الراعى ، قد حسب أنه مُنح البقاء حين عاد إلى الحياة ومضى إلى المدينة ، ولكنه اكتشف أن غنمه قد بادت ،وهى التى كانت تربطه بالزمان ، وأنه لاحياة له بغير غنمه ، فآثر الإخلاد إلى الكهف من جديد ، ومضى فى ميتته الطبيعية . . و « مرنوش » قد تشبث بالحياة أكثر من « يمليخا » ، وقد توهم أنه أكثر ارتباطاً بها ، لأن له بيتاً وزوجة وولداً ، ومضى بالهدايا يبحث عن زوجته وولده . فوجد مكان بيته سوق سلاح ، وعلم أن زوجته وابنه قد ماتا منذ ثلاثة قرون ، فرأى أن حياته خير منها الموت ، وأن بقاءه فيها أدنى من العدم ، فمضى كصاحبه إلى الكهف ليسير فى طريقه الطبيعى . . و « مشلينيا » كان تشبثه بالحياة أكثر من صاحبيه ، لأنه محب ، ولأنه رأى فى « بريسكا » حبيبته السابقة ، ولكنه برغم ذلك اكتشف أنها ليست هى ، فهذه وإن أشبهت حبيبته ، فهى ظلها وليست حقيقتها ، هى تمثالها الجامد وليست ذاتها الحية ، إن بينهما ثلاثة قرون . . وهنا آثر هو الآخر العودة إلى الكهف معترفاً بانتصار الزمن ، ومقراً بأن علاقته بالزمن قد انقطعت وروابطه به قد بُتّت ؛ فهو لذلك عدم بالنسبة إليه .

وقد وُفق الحكيم فى استغلال هذه القصة الدينية ، لأنها تقدم إليه الفرض الذى يسلم له المقدمات التى سوف يبنى عليها قضيته الذهنية . فهى قضية دينية تقدم معجزة وتدعو إلى التسليم بها ابتداء ، وتريح المؤلف من عملية الفرض الذهنى المجرد ، الذى لاتسانده معجزة والذى يحتاج إلى إقناع . كذلك وفق

فى جعل راوبط الناس بالزمان على درجات ، وجعل أعلى درجات الروابط هى روابط الحب ، وأدناها روابط المال ، ثم الانتهاء بكل تلك الروابط إلى الزوال بحكم الزمن ، وانتهاء البقاء بتقطعها إلى فناء ، وتحول الحياة إلى ممات .

كذلك وفق الحكيم فى خلق اللبس الذى يحقق العقدة ، والذى تنكشف الحقيقة معه رويداً حتى يتحقق الحل . كما وفق فى إدارة الحوار الحى الرقيق المستوعب ، كما نرى ذروة ذلك فى لقاء « مشلينيا » و « پريسكا » ، التى كان يظنها صاحبته القديمة ، والتى لم يكتف المؤلف بجعلها فى صورة حبيبته وفى اسمها ؛ بل جعلها تحمل الصليب الذهبى الذى كان أهداه « مشلينيا » إلى جدتها من مئات السنين ، وما زال الأمر بينهما يتضح قليلا قليلا حتى وصلا إلى معرفة الحقيقة القاسية .

ثم وفق الحكيم آخر الأمر . فى النمو بشخصية « پريسكا » وتحويلها بمهارة إلى محبة لمشلينيا ، بعد أن كانت تخافه وتجفل منه ، وحتى وصل بها الحب أخيراً إلى اتخاذ قرار باللجوء إلى الكهف معه وإنهاء الحياة بجواره . وقد مهد المؤلف لذلك بممهدات عديدة، من أهمها هذا الحلم الذى كان يلح عليها بأنها سوف تدفن حية ، ثم هذه النبوءة التى قال بها العراف ، من أنها سوف تشبه « پريسكا » القديسة خـَلقاً وإيماناً ، وأخيراً هذا الحب الغامر الذى ملأ قلبها « لمشلينا » حين وجدته يحب القديسة فيها ، أى يحبها ، فهى صورة القديسة ، أو هى القديسة نفسها ، بـُعثت نوعاً من البعث كما بـُعث « مشلينيا » ، وعليها أن تظل معه ، وأن تصعد برفقته إلى السماء ؛ فهذه الدنيا ليست دنياها وهذه الأرض ليست أرضها ، وهذا الزمان كذلك ليس زمانها . وإذا كانت پريسكا الأولى ماتت شهيدة الإيمان « فپريسكا » الثانية تموت شهيدة أيضاً ، ولكن شهيدة الحب .

غير أنه أخذ على هذه المسرحية بعض المآخذ ، التى من أهمها : عدم الاحتفاظ بالملامح الطبيعية لصورة بعض الشخصيات ، والانحراف بهذه الملامح دون مبرر ما . ويتمثل هذا فى شخصية « يمليخا » الراعى ؛ فقد عرفناه فى صدر المسرحية مؤمناً إيماناً فطرياً قوياً بعيداً عن الأدلة العقلية التى تتعرض للنقض ، ثم رأيناه فى آخر المسرحية وقد اهتز إيمانه ، حتى لقد أقسم ، أنه سيموت وهو لايعلم الحقيقة(١) .

كذلك يمكن أن يؤخذ على المسرحية هذه النهاية التى اختارتها « بريسكا » لنفسها ؛ فإذا صح أن نهاية القديسين كانت طبيعية لتقطع علاقاتهم بالزمان ، حتى لقد أصبح الوجود بالنسبة إليهم عدماً ؛ فإن ذلك لاينطبق على «بريسكا» مهما أحبت ومهما تعلقت « بمشلينيا » ، ومهما أرادت أن تكون شبيهة بجدتها . فهذه النهاية غير مسوّغة بالقدر الكافى ، وفيها جانب غير معقول ، حيث لايتصور أن تلجأ فتاة إلى كهف ليغلق عليها مع جثث هامدة ، بحجة أنها تحب جثة من هذه الجثث .

وقد أخذ بعض النقاد على المسرحية تلك النهاية التى انتهت إليها حياة أهل الكهف الثلاثة ، فقالوا : إن هذه النهاية تمثل سلبية وانهزامية ، وتسجل على المؤلف أنه لايؤمن بقدرة الإنسان على خلق الروابط من جديد إذا تقطعت ، وتظهره كاتباً ليس من دعاة الإرادة البشرية التى لا تهزم ، حيث انتهت حياة الأبطال بدفن أنفسهم فى الكهف وإيثارهم الموت ، لتقطع علاقاتهم الزمنية وإنهاء روابطهم الحيوية ، وكان من الممكن أن يجددوا هذه

---

(١) انظر فى : هذه النقطة : « مسرح توفيق الحكيم » للدكتور مندور ص ٥٠ — ٥١ واقرأ ما فاه به « يمليخا » فى : أهل الكهف ص ١٥٠ .

العلاقات ، ويبعثوا من جديد تلك الروابط ، ويتشبثوا بالحياة ولاييأسوا، وخاصة بعد أن أتيحت لهم الفرصة ، وبالأخص « مشلينيا » بعد أن وجدت من تجعله يتشبث بالحياة ويجددها ، وهى « پريسكا » المشبهة لحبيبته ، والتى أحبته بالفعل[1] .

غير أن نظرة من زاوية أخرى إلى أهل الكهف قد ترد هذه المؤاخذة وتبرر تصرف المؤلف على هذا النحو ، بل قد تثير حول هذا العمل إعجاباً ، وتجعل هذه النهاية التى اختارها ، من دواعى الإشادة بهذا العمل لامن دواعى النيل منه . وذلك أن العبرة فى الأعمال « الدرامية » ليست بنهاية البطل ، وإلا كانت كل المسرحيات « التراچيدية » سلبية ؛ لأنها تنتهى دائماً بفجيعة تحل بهذا البطل . وإنما العبرة بالمغزى الذى يريده المؤلف من وراء هذه النهاية أو من وراء المسرحية كلها . وإذا تأملنا أهل الكهف على هذا النحو ، أمكن أن نقول إن المؤلف أراد أن يؤكد انتصار الزمن على الوهم والأسطورة[2] . وكأن المؤلف أراد أن يقول أيضاً : إن من أصر على العيش فى الماضى — وحده — بروابطه البالية وعلاقاته المنقطعة وقيمه العتيقة ، يحكم على نفسه بالموت . فعلى من يريد الحياة فى حاضر أن يرتبط بهذا الحاضر وأن يعى قيمه ولا ينفصل عنه . وهنا يتضح بُعدٌ جديد لهذه المسرحية ، وهو بعد إصلاحى ، قصد منه المؤلف إلى تنبيه أمته إلى أنه ليس يكفى أن ترتبط

---

(١) اقرأ عن هذه المؤاخذة القائلة بسلبية المؤلف فى كتاب : « فى الثقافة المصرية » لمحمود العالم وعبد العظيم أنيس ص ٨٣ وما بعدها وفى كتاب « فى الأدب المصرى المعاصر » للدكتور القط ص ٧٣ وما بعدها ، وفى مسرح توفيق الحكيم للدكتور مندور ص ٤٨ — ٤٩ .

(٢) اقرأ هذا الدفاع فى : « قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر » للدكتور عز الدين إسماعيل .

بالماضى وأن تعيش فى التاريخ وأن تعتمد على قيم الزمن الغابر ، ثم تنفصل عن كل ما يربطها بالحاضر ، زاعمة أنها تعيش ذلك الحاضر وتحياه ؛ فذاك عيش أخف منه الحمام ، وتلك حياة أكرم منها الموت .

وبعد ، لعل هذا الجزء من مسرحية أهل الكهف يقرب أهم ما سلف لها من خصائص .

يقول المؤلف فى حوار بين « مرنوش ومشلينيا » فى نهاية الفصل الثالث ، حيث كان مشلينيا فى بهو الأعمدة ليلا ينتظر لقاء « بريسكا » ، وقد عاد « مرنوش » من المدينة مكتشفاً أن بيته قد أزيل منذ ثلاثة قرون ، وأن موضعه صار سوق سلاح ، وأن زوجته قد ماتت منذ ذلك الحين ، وأن ابنه قد مات فى الستين ، بطلا مغواراً منذ ثلاثة قرون ، فاعتقد لذلك أن لا فائدة من الحياة ، وأن « يمليخـــا » الذى مضى إلى الكهف بالأمس كان على حق ، ورأى أن يصحب « مشلينيا » ويتبعا صاحبهما حيث لا حياة لهما فى هذا العالم :

« مرنوش : ولدى قد مات ولا شىء يربطنى الآن بهذا العالم ، هذا العالم المخيف . نعم صدق « يمليخا » . هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها . وإن هذه المخلوقات لاتفهمنا ولا نفهمها ، هؤلاء الناس غرباء عنا ، ولا تستطيع هذه الثياب التى نحاكيهم بها أن تجعلنا منهم . لقد عرفنى الناس من وجهى ومن كلامى برغم ثيابى ، فتبعونى أنا والعبد . وحتى العبد الذى نصبه الملك لخدمتى ، ما كان يفهم أغلب ما أقول ، وكان يبتعد عنى كأنى أجرب أو أبرص ، ولقد صرنا نتخبط طول اليوم فى المدينة نسأل ونبحث واليأس

والرجاء يقطعان قلبي . والناس من حولي لا تفهم ما أريد، ولا أسمع منهم إلا صياحاً يتبعونه بإشارة هامسين :

(هذا أحدهم ، هذا أحدهم . تعالوا شاهدوا . هذا أحدهم)

ثم المدينة ، أهي طرسوس ؟ مســـتحيل أن تكون طرسوس . نعم يا « مشلينيا » إنا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام . وإن « يمليخا » لم يُجَنّ ولم يكذب . إني الآن فقط أدرك هذه الحقيقة . . ثلاثمائة عام مضت وها هو ذا عالم آخر يحيط بنا ، كأنه بحر زاخر لا نستطيع الحياة فيه كأننا سمك تغير ماؤه فجأة من حلو إلى ملح .

مشلينيا : لماذا لم تقل هذا الكلام أمس ؟ ألست أنت الساخر من « يمليخا » ؟

مرنوش : لقد صدق هذا الراعي .

مشلينيا : منذ متى ؟

مرنوش : « مشلينيا » ! لقد مات قلبي يا « مشلينيا » ، ولا فائدة مني بعد اليوم . تعال معي إن كنت لي صديقاً .. تعالى معي يا « مشلينيا»!

مشلينيا : إلى أين ؟

مرنوش : (وهو يجذب يده) : إلى عالمنا نحن ...

مشلينيا : (وهو يسحب يده منه) أمجنون أنت ؟ . . .

مرنوش : أتدعني أذهب وحدي ؟ (مشلينيا لا يجيب) « مشلينيا » ! أتتركني أذهب وحدي ؟

مشلينيا : لا تذهب . ابق هنا .

مرنوش : لا أستطيع . . .

مشلينيا : لماذا؟ ماذا يمنعك ؟

مرنوش : لا أستطيع .

مشلينيا : بل تستطيع . لكنه اليأس والحزن على ولد مات منذ قرون فى سن الستين ، بعد حياة تامة ناضجة . أيها الأحمق ! تريد أن تلحق به وأنت لم تعرف الستين بعد ! وأنت لم تزل فتى أمامك النضج والحياة ! .

مرنوش : (ضارباً رأسه بيده) : أنا فتى وابنى شيخ ! تقول هذا الكلام ببساطة كأن ليس لك عقل يعى ويضبط ما تقول ، آه . . . إنك ستودى بى حتما إلى الجنون .

مشلينيا : ماذا تريد ؟ إما أن كل هذا حقيقة ، وإما أن كل هذا خلط ، وأن ليلة الكهف المخيفة قد أثرت فى عقولنا ! وأغلب ظنى أن هذا ليس حقيقة ، فها هى ذى « بريسكا » موجودة كما فارقتها . ماذا تقول فى « بريسكا » يا « مرنوش » وقد رأيتها مثلى البارحة ؟ أعاشت هى كذلك ثلاثمائة عام ؟

مرنوش : « بريسكا » ؟ نعم صدقت ، لكن ابنى ، ماذا تقول فى ابنى ؟ كلا إن كل هذا حقيقة لا ريب فيها ، إنك لم تر المدينة . إنك لم ترشيئاً ... « بريسكا » ... ولدى . رحماك اللهم ، سأفقد عقلى ، سأفقد عقلى .

مشلينيا : (رافعاً رأس مرنوش) : لاتبك يا « مرنوش » ، مافائدة بكاء ولدك الآن ؟

مرنوش : لست أبكي ولدى أيها الأحمق !

مشلينيا : إذن ما بكاؤك هذا ؟

مرنوش : عذاب . . . عذاب آخر لا تفهمه أنت . يا ربى ، لماذا تتركنى فريسة للعقل . ثلاثمائة عام . ابنى فى سن الستين ، وأنا فتى أمامى النضج والحياة !

مشلينيا : لا تفكر فى هذا يا « مرنوش » . عد كما كنت أمس ، واسخر مما تسمع . هاته الأعوام الثلاثمائة أو أكثر منها ، إن هى إلا كلمات ، أعداد ، أرقام ، هب أنها مجرد ألفاظ وأرقام لا معنى لها كما كنت تفعل أمس ، ماذا تستطيع هذه الأرقام أن تغير من إحساسك بالحياة ، هب كل ذلك صحيحاً . إنما أنت الآن فى الواقع أمام حياة ، وأنت لم تزل فتى . هب أنها حياة جديدة قد مُنحتها ، أتأباها ؟ !

مرنوش : حياة جديدة ! ما نفعها ؟ إن مجرد الحياة لا قيمة لها . إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهى أقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم . ما العدم إلا حياة مطلقة .

مشلينيا : لست من رأيك يا « مرنوش » ، إن أية حياة مِنحة ، وأثمن منحة تُعطَى مخلوقاً هى الحياة . ومع ذلك هذا كان رأيك فى الحياة أمس . فلماذا لا تعود إلى ما كنت عليه أمس ؟ !

مرنوش : هيهات هيهات .

مشلينيا : لماذا ؟

مرنوش : أمس كنت مثلك .

مشلينيا : « مرنوش » !

مرنوش : لأنى كنت أعيش فى حياة لها صلة ولها سبب : هو القلب ، والقلب لا يخضع لناموس الزمن . فما كانت عندى مئات الأعوام إلا كلمات وأرقاماً !

مشلينيا : واليوم إذن !

مرنوش : مات .

مشلينيا : من ؟ ماذا ؟

مرنوش : (مستمراً) : ولم يبق لى إلا العقل . فهأنذا للعقل وحده ، وها هو ذا يعيدنى إلى عالمه . . عالم الزمان والمكان ...

مشلينيا : لست أفهم . .

مرنوش : نعم مع الأسف لست تفهم الآن . .

مشلينيا : إنى أفهم أنك رجـــل متزن ، ولا تندفع إلى الهلاك وراء عاطفتك .

مرنوش : (فى صوت جاف) : . . . الوداع !

مشلينيا : (يستوقفه) مرنوش أريد أن أفهم . إنى خائف . إنى أرى فى وجهك أشياء لا أدركها . .

مرنوش (يخلص نفسه ليذهب) : ولن تدركها اليوم . . إنّا أشباح ... إنا مِلك الزمن ... إنا مِلْكُ التاريخ . ولقد هَربنا مِن التاريخ

لننزل عائدين إلى الزمن . . . فالتاريخ ينتقم . . . الوداع يا مشلينيا » .

(يخرج مرنوش و يترك مشلينيا ذاهلا)[1] .

(ب) شهر زاد :

هذا هو العمل الثانى من أعمال توفيق الحكيم المتصلة بالمسرح الذهنى[2] . وإذا كان المؤلف قد عالج فى « أهل الكهف » فكرة الصراع بين الإنسان والزمان ، وأنهاها بتغلب الزمان على الإنسان ؛ فقد عالج فى « شهر زاد » فكرة ذهنية أخرى تعتبر مكملة للفكرة الأولى بل ملازمة لها وهى فكرة الصراع بين الإنسان والمكان . وقد فعل الحكيم هنا بالإنسان ما فعله به هناك ، فأنهى المسرحية بتغلب المكان على الإنسان الذى يحاول الخروج من أقطاره ؛ لأن الإنسانية مرتبطة بطبيعة مكانية كما هى مرتبطة بطبيعة زمانية ، وهذا الارتباط مقوِّم من مقومات الإنسانية ، داخل فى حقيقة مفهومها ، حتى لا يكون إنسان بلا مكان أو بلا زمان .

وقد اتخذ الحكيم من قصة شهر زاد الشعبية مجالا لمعالجة هذه القضية الذهنية ، حيث رأى فى أسطورتها ما يساعد على تحميلها ما يشاء من فروض ضرورية ، يشرع بعدها فى معالجة فكرته ، بعد التسليم ابتداء بهذه الفروض. فقصة شهر زاد — كما هى معروفة فى الرواية الشعبية — تقول إن الملك شهريار قد وجد زوجته الأولى ، ومعها فى فراش الزوجية عبد ، فقتله وقتلها ، وقرر من ليلتها ، أن يتزوج كل يوم عذراء يستمتع بها ليلة ثم يقتلها

(١) انظر : « أهل الكهف » ص ٩٥ — ١٠٢ .

(٢) ظهرت شهر زاد سنة ١٩٣٤ .

عند الصباح ، انتقاماً من النساء جميعاً . وظل على ذلك حتى زُفت إليه شهر زاد ، فتحايلت على الخلاص من سيف الجلاد ، وراحت ليلة زفافها تقص على شهريار قصة مشوقة ، ثم تركت بقيتها لليلة التالية وفيا أعقبها من ليال . وظلت كذلك ، حتى أكملت ألف ليلة وليلة . وكانت أثناء ذلك قد حملت من شهريار ، وصارت أم طفل ، فأبى أن يقتلها رحمة بابنه أن يفقد أمه .

وإذن فالأسطورة الشعبية تفرض فى شهرزاد قدرة على تحويل هذا السفاح إلى إنسان ، وتفرض لها معرفة واسعة وآفاقاً رحيبة ، تسمح بأن تجعل منها رمزاً للمعرفة ؛ كما تفرض الأسطورة فى شهريار تطلعاً غير عادى إلى المعرفة وافتتاناً جنونياً بارتياد المجهول ، مما جعله يستسلم لأقاصيص شهر زاد ، ويبقى عليها كل تلك المدة ، ثم يتوب على يديها . وهكذا وجد الحكيم فى هاتين الشخصيتين وفيا فرضت فيهما الأسطورة الشعبية ، صلاحية لمعالجة فكرته من خلالها . فبدأ مسرحيته بعد الألف ليلة وليلة التى انتهت بتحول شهريار من طاغية منتقم سفاح ، إلى إنسان متعقل حالم . ثم مضى الحكيم بشهريار بعد ذلك ، فجعله رجلا يتخلص من رغبات الجسد ، ويزهد فى عواطف القلب ، ثم يجعل كل همه أن يتجرد مما يربطه بالأرض و يحده فى المكان من آفاقها ، حتى أصبح هائماً بهذه المعرفة هياماً معذباً ، بل أصبح يريد أن يكون عقلا محضاً ، كائناً يَعرف فحسب ، لا جسداً يحس ولا قلباً يهفو .

وقد عبر عن انطلاقته ، بالرغبة فى الرحلة والطواف ، وعدم الاستقرار فى مكان . وأراد أن تكون هذه الرحلة مكررة بل مستمرة ، حتى ينفصل قدر الطاقة عن المكانية المحددة ، فخرج إلى الفضاء ، وطاف بكثير من الأقطار ، رغبة فى الانطلاق والتجرد للمعرفة المحضة . ولكنه برغم أنفه اضطر إلى العودة ،

وجذبه ضعفه الإنسانى وطبيعته البشرية ــ غير القادرة على مغالبة المكانية ــ إلى الرجوع إلى بلده ، ثم إلى قصره . ولكنه كان إنساناً قد فسدت حياته وأصبح غير صالح لمباشرة الحياة الإنسانية الأرضية ، كما ثبت أنه غير صالح لمباشرة الحياة المجردة السماوية ؛ فقد صار برفضه الحياة غير صالح للحياة ، فهو كائن تائه معلق بين السماء والأرض . ومن هنا كانت نهايته المنهزمة ، حيث انسحب إلى داخل قصره متهافتاً يجرر ساقيه ويتخبط عقله ، ولسان حاله يقول : لقد عدتُ منهزماً من حيث بدأت ، ورجعت صاغراً إلى المكان الذى حاولت أن أنفصل عنه[1] .

وقد قدم الحكيم هذه الفكرة الذهنية معتمداً على أسطورة شهر زاد ــ فى سبعة مناظر ، جعلها فى هذه المسرحية تحل محل الفصول .

فى المنظر الأول نرى منزلا منفرداً على بابه مصباح مضىء ، وهو بيت ساحر . ويلتقى أمام هذا البيت عبد مع جلاد الملك ، ويدور حوار بين الاثنين نفهم منه أن الملك كف عن قتل العذارى ، وأن الجلاد لم يعد له عمل، وذلك بفضل شهرزاد وتوجيهها . كما نعلم ــ خلال المنظر ــ أن اليوم عيد العذارى ، الذى يحتفلن به تقديساً لأختهن شهر زاد التى حقنت دماءهن ، كما نفهم من الحوار أن الملك أصبح إنساناً غير عادى ؛ فهو يعيش فى حجرة منعزلة بقصره ، بعيداً عن شهر زاد ، التى لم تصرفه قصصها عن القتل والشهوات فحسب ، بل صرفته عنها أيضاً . فصار يقف بالليل طويلا يتأمل النجوم ، ثم يأتى إلى منزل هذا الساحر ليقضى معه بعض الوقت . . كذلك نرى الساحر يخرج

---

(١) اقرأ عن فكرة الصراع التى تضمنتها مسرحية شهر زاد فى : « مسرحيات توفيق الحكيم » ، للدكتور محمد مندور ص ٦٦ وما بعدها . وفى : « قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر » للدكتور عزالدين إسماعيل ص ٢٥٠ وما بعدها .

لإطفاء مصباح منزله ، ونشهده يعجب من وجود الجلاد ، ويطلب إليه الإنصراف . أما العبد فيكون قد اختبأ . ثم نسمع حواراً بين فتاة هى آخر ضحايا الملك من النساء ، وبين العبد الذى يظهر من جديد بعد انصراف الساحر . وتنصح الفتاة العبد — وهى تحدثه من نافذة منزل الساحر — أن ينصرف خوفاً على حياته أن يفتك الملك به . كذلك تخبره عن فتى معها فى منزل الساحر — هو آخر ضحايا الملك من الرجال — وقد وُضع فى زيت إلى فمه ، ومنع عنه الطعام إلا ما يمسك الحياة ، حتى لم تبق إلا عروقة . . ونعلم أن هاتين الضحيتين قد لقيتا ما لقيتا فى محاولة من الملك والساحر لمعرفة حقيقة ما ، والكشف عن سر معين . ثم نرى الجلاد يعود ليصحب العبد إلى خان أبى ميسور كالليلة السابقة ، حيث أكرم الجلادُ هذا العبد وأنفق عليه .

ومن هذا المنظر نعرف ما انتهى إليه أمر شهريار من كف عن القتل ، ومن تغير غريب جعله يبحث عن الحقيقة بالتطلع إلى السماء حيناً ، وباللجوء إلى الساحر حيناً آخر ، حتى لقد كان آخر ضحاياه فتاة تُقتل وفتى يُعذب لكى تعرف منهما الحقيقة ، لا بدافع شهوى أو انتقامى كما كان الحال من قبل . . كذلك نعلم من هذا المنظر ، بوجود عبد فى بيئة الأحداث ينتظر مهمة غامضة ، كما نعلم بأن الجلاد أصبح عاطلا ، وأن النساء يحتفلن بعيد شهر زاد .

وفى المنظر الثانى نشاهد شهر زاد بقاعة الملكة ، التى بها حوض من المرمر ، ونرى معها الوزير قمر ، ويدور حوار بين الاثنين نفهم منه حب الوزير للملكة ولكن بوقار وأمانة للملك صديقه ، كما نعلم منه دهاء شهر زاد وقدرتها وأثرها فى تحويل الملك من سفاح جسدى إلى طالب حقيقة عقلى ، كما

نعلم بأن الملك فى هذه الليلة عند الساحر ، وأنه مقبل بعد سهرته على القصر ، فتطلب شهر زاد من الوزير أن يحضر إليها شهريار قبل أن ينام . ويُقبل شهريار ، ويدور حوار بينه وبين شهر زاد ، نعرف منه مدى حيرته أمام لغز شهر زاد ، ورغبته الملحة فى معرفة حقيقتها ، كل هذا ، وهى تحاوره ولا تكشف له عن شىء أكثر من ظاهرها ، وهو أنها ابنة أحد وزرائه ، وأنها امرأة جميلة ، وأنها قصت عليه أقاصيص لتنقذ نفسها من القتل . ويزداد شهريار حيرة واحتداماً ، فتهدئه بعض الشىء بالموسيقى والغناء والقبل حتى ينام كطفل .

ونعرف من هذا المنظر ، دور شهر زاد فى تحويل الملك ، كما نعرف الشوق العارم الذى يكنه الملك للمعرفة ، كما نعلم حب الوزير لشهر زاد ووفاءه فى الوقت نفسه لملكه . هذا بالطبع بالإضافة إلى معرفة الكثير عن دهاء شهر زاد وذكائها الخارق ومعارفها الواسعة ، حتى لنحس أنها فعلا رمز المعرفة والحقيقة .

وفى المنظر الثالث نشاهد الملك فى بهوه بالقصر ، وتسمع موسيقى خافتة خارج المكان حيث شمس الصباح تملأ الأرجاء ، ونرى الوزير « قمر » يسأل عن الإبل التى أعدت لسفر الملك ، ويظهر الساحر متسائلا عن صحة خبر هذه الرحلة ، فينهره قمر ، ثم يظهر الملك فينهر الساحر أيضاً ، ويأمره بالانصراف ، ثم يطلب الملك إسكات صوت الموسيقى لأنها تحبس نفسه فى حدود ضيقة ، ويحاول الوزير أن يقنع الملك بعدم السفر ، ويبين له أنه لاينبغى أن يترك شهر زاد ، ولكن شهريار يقول له سأتركها لك ، وحين يثور الوزير ، يوضح له الملك أنه أراد أنه سيتركها فى حراسته ، ومهما حاول الوزير إقناع الملك بالعدول عن السفر ، نراه يصر على الرغبة فى الانطلاق .

ثم تقبل شهر زاد لتوديع الملك وتسأله عن جهة سفره ، فيجيبها ساخراً إلى بلاد واق الواق ، ثم تسأله عن موعد عودته ، فيعود يسألها : مِن السفرة الأولى؟ وحين تسأله هل ينوى أسفاراً كثيرة ، يذكرها بقصصها عن سندباد ومرض الرحيل ، ويقول لها : « من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان ، أصابه مرض الرحيل ، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت » ، ويُرجع إليها سبب هذه الرغبة فى الرحيل ، فهى التى قصت عليه قصصها وهى التى شوقته إلى الانطلاق . وتحاول شهر زاد أن تستبقى الملك ، فتحدثه عن بقاء قمر ، وتقول إن رجلا قد يصل بقلبه إلى مالايصل إليه آخر بعقله.. ولكن شهريار يستجمع قواه ، ويرى أن تلك حيلة من شهر زاد لإبقائه ، ويُقبِّل الملكة على عجل، ويهم بالانصراف مرتجفاً ،سائلا عن قمر الذى كان قد انسل حين سمع حديث الملكة عنه . ثم يقول الملك : السفر السفر ، ويخرج على عَجَل .

ونعلم من هذا المنظر ، تطور الملك إلى الذروة فى طلب المعرفة ، فهولم يعد يطيق الساحر الذى كان فى مرحلة سابقة يطلب المعرفة عنده ، ونعلم أنه لم يعد حتى الإنسان الذى يغار على زوجته ،لأنه لم يعد إنساناً سوياً ، بل أصبح إنساناً منطلقاً فى آفاق أخرى لا يهتم بما يهتم به الناس .

وفى المنظر الرابع نشاهد شهريار ووزيره « قمر » فى البيداء ساعة الغروب ، ونسمع « قمر » يسأل الملك فى سخرية المغيظ : وما بعد هذا الصمت وهذه الكآبة ؟ أتحسب هذا كله حزناً على غروب الشمس ؟ فيجيبه شهر يار : وما شأنك بى ؟ فيقول له الوزير : نحن هائمان فى فضاء لانهاية له ، ضاربان فى قفار لايصادفنا فيها حى ، ولا نسمع فى أرجائها غير صدى أصواتنا الضائعة . أسعيد أنت بهذا ؟ فيجيبه شهريار بأن أحداً لم يأذن له فى مرافقته . ويدور حوار

بين الاثنين يتهم الملك فيه وزيره بأنه ضيق الصدر بسبب البعد عن شهر زاد ، فيرد عليه الوزير بأنه هو المتألم لفراقها ، وأن ذلك سبب ثورته وضيقه ، ثم يتخلص الملك بالحديث عن غروب الشمس وما فيها من إحساس بألم الفراق ، ويقول معرّضاً : لكنه إحساس لحظة ، لحظة الفراق فحسب ، ثم تعود لتشرق فى مكان آخر أكثر بهاء ونضرة . وهنا يلوذ قمر بالصمت ، ويطلب إليه الملك أن يتابعا المسير .

ويفهم من هذا المنظر أن الوزير قد صحب الملك وفاء له وحبًّا فيه ، ونعلم أيضاً أن الوزير يحب الملكة ، وأن شهريار يعلم ، ولكنه لا يهتم بشيء من ذلك ، قدر اهتمامه بكشف حقيقة الوزير ، وتعريته ، لأنه ناشدُ حقيقة فحسب ، كما نحس مقاومة الملك لحب شهر زاد ، والدفاع عن نفسه أن يكون همه هذا الحب . فهو لا يريد أن يكون قلباً يهفو ، كما لا يريد أن يكون جسداً يستمتع ، فقط هو ينشد أن يكون عقلا يعرف .

وفى المنظر الخامس ، نشهد شهر زاد فى بهو الملك ذات ليلة داجية ، وقد استلقت تفكر ، ثم نرى العبد — الذى رأيناه فى المنظر الأول — يتسلق النافذة ، فتجفل شهر زاد قائلة : من هذا ؟ ويتقدم العبد هامساً : لا تخافى ، هذا أنا . . وحين تسأله شهر زاد : من أخبرك أنى هنا ؟ يجيبها دانياً منها : نفحك العبق ثم هذه النافذة ، ويستمر الحوار بين الاثنين ، بما يفيد أنها هى التى استدعت العبد ، وأن زوجها ما زال فى رحلته يطوف ، ونستشعر أن العبد خائف من أن توقع به برغم أنه يشتهيها ، وتطمئنه هى بأن زوجها لم يعد يقتل أحداً . وحين يسألها : وأين هو الآن ؟ تجيبه : هجر الأرض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الأرض والسماء .

وينتهى المنظر ونحن نحس بأن شهرزاد تدبر حيلة مستخدمة هذا العبد ، وأنها هى التى استدعته لهذه الحيلة ، وإن كان هو لم يفهم ذلك ، وظن أنه يستطيع الاستمتاع بها .

وفى المنظر السادس نرى فى خان أبى ميسور ، جلاد الملك وقد استلقى على فراش وثير ، وصاحب الخان يخاطبه : انهض أيها الجلاد المفلس ، ليس هنا مكانك ، بالباب تاجران من تجار البصرة الموسرين . قم وأخل المكان .. ونعلم من جوار الجلاد وأبى ميسور أنهما مُخَدَّران بما تعاطيا فى الخان ، ولا نلبث أن نرى شهريار ووزيره « قمر » ، داخلين على أنهما تاجرا البصرة ، ويحلان بالمكان الذى كان فيه الجلاد ، أما هو فينتقل إلى مكان آخر قريب ، ويرى الوزيرُ سيفَ الجلاد معلقاً ، فيشتريه ونسمع حواراً بين الملك ووزيره ، نعلم منه أنهما طافا كثيراً حتى زارا مصر بل وصلا إلى الهند . ونسمع الوزير يتعجب من الملك الذى يعود إلى مدينته ويكون بينه وبين زوجته خطوات ، ثم يتركها ويأتى إلى هذا المكان ؛ فيتهمه الملك بأنه لا يزال على حبه لشهر زاد ، ويدافع الوزير عن نفسه . ولكن حديثاً جديداً بين أبى ميسور والجلاد ، يفض هذا الجدل ويكشف لهما أن بعض الناس يتحدثون عن علاقة العبد — صاحب الجلاد — بشهر زاد ، وأن الشائعات تردد أن العبد قد حل محل الملك فى فراش الملكة ، وهنا يثور الوزير ، ولكن الملك يبدى هدوءاً غريباً ، يجعل الوزير يلعنه فى حدة ، ثم يبكى أسفًا . كل هذ والملك يبرر له سلوكه بأنه لم يعد مثله جسما يشتهى ولا قلباً يحب ولا نفساً تغار ؛ فإن كل هذه الأمور أمور جسدية وقلبية قد تجاوز مرحلتها .

ونعلم من هذا المنظر أن تجربة الملك بدأت تفشل ؛ فقد بدأ يعود

إلى المكان ، ويرجع إلى بلده الذى كان قد غادره طلباً للانطلاق ، كما نعلم أن فساد إنسانية الملك بدأ يتضح بشكل أكثر جلاء مما سبق ، فهو لا يعنيه حتى اتهام زوجته بالخيانة ، ولا يهمه أن يقال إنها تخونه مع عبد .

وفى المنظر السابع نشاهد شهر زاد فى خدرها والعبد جالس إلى جوارها ، ونسمع حواراً بينهما ، فنعلم أن شهر زاد قد استدعت العبد أساساً لتصنع خدعة للملك ترده بها إلى صوابه ، وذلك بإثارة غيرته وجذبه إلى جسديته وإنسانيته . . . ثم يقبل شهريار ويحسان به فتخبئ شهر زاد العبد وراء ستار أسود ، وتستقبل زوجها ، وتراه مرتجفاً فتذكره برجفة الفراق لتعيد إلى إحساسه عاطفةَ الحب والشوق . وتسأله عن أمره فيجيب : « ها أنذا فى القصر من جديد ، إلامَ انتهيت ؟ إلى مكان البداية ، كثور الطاحون ؛ على عينيه غطاء يدور ثم يدور ثم يدور ، وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام فى طريق مستقيم » ، ثم يتذكر أنه نسى « قمر » بالباب ، فيستدعيه ، ويقول له : هذه الحجرة أمامك ، وقد دهمناها سوياً ، أرأيت بها عبداً ؟ ويُطمئن وزيرَه بأن شهر زاد أرفع أن يمتلك جسدها عبد . . . وتتذكر شهر زاد أنها لم تقبل الملك وقت لقائه ، وتحاول أن تعطيه قبلة فيقول : وهبتُ القبلة لقمر ، فيستنكر قمر ذلك ويخرج ، ويستمر الحوار بين الملك وشهر زاد عن الظاهر والباطن ، ويبدى الملك شقاءه بأنه لم يعرف الحقيقة ولم ينفذ إلى الباطن ، فتنصحه بأن يكتفى بالظاهر ، بالثوب لاالبطانة ، لأنه لايعنيه شىء مما وراء الظاهر ، ويجر ذلك الحديث عن ظاهر الستار وباطنه — على سبيل التمثيل — ويقول الملك : إنه يكره السواد الذى به لأنه بلون الظلام ، فتقول شهر زاد : ما الذى يمنعك من قتله ؟

وكأنها بذلك تستفز العبد ليظهر فتثير غيرة الملك ، وهنا يبرز العبد من وراء الستار صائحاً : أيتها الخائنة ! فيجيبه شهريار : لا تمتهن شهرزاد ، لست أحب من يمتهن شهر زاد . . . ويأمر العبد بالانصراف . فتسأل شهر زاد زوجها أما يقتل العبد ؟ ! فيرفض ، ويخرج العبد فرحاً ، وتقول هى لشهريار : « أنت رجل هالك » .. ولا يلبث العبد أن يعود فزعاً ، لأنه رأى « قمر » وقد أطاح عنق نفسه بسيف الجلاد الذى كان قد اشتراه منه فى الخان . وتقول شهر زاد : إنه كان رجلا ، أما أنت يا شهريار ... فيسألها : أنا ؟ من أنا ؟ فتجيبه : أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق . ولقد حاولتُ أن أعيدك إلى الأرض فلم تفلح التجربة... وينصرف الملك فى صمت إلى داخل القصر .

وواضح أن الحكيم يريد بهذه المسرحية أن يقول بوجوب الاتزان الإنسانى أو التوافق البشرى فى حياة الإنسان أو البشر ، أو يريد تحقيق ما سماه بعد ذلك بالتعادلية . فكما كان شهريار منحرفاً غير صالح للحياة وهو فى المرحلة الأولى من حياته ، حيث كان فى أقصى أحد طرفى طبيعة الإنسان ، وهو الطرف الجسدى المحض ، صار كذلك غير صالح للحياة ، وهو فى المرحلة الثانية ، بعد أن تحول تماماً وصار فى أقصى الطرف الآخر من طبيعة الإنسان ، وهو الطرف العقلى الخالص . فهو ضائع هنا كما كان ضائعاً هناك ، وهو ليس إنساناً سوياً هنا كما كان إنساناً شاذا هناك . هذا هو المضمون الفكرى لهذه المسرحية وهو المضمون الواضح . وقد يكون لها مضمون اجتماعى أيضاً ، ولكنه أقل وضوحاً ، وهو أن المؤلف يريد أن يشير إلى أن أمتنا لا يمكن أن تعيش منفصلة عن الواقع المادى ، ولا أن تنفصل عن مكانها المحدد لها على خريطة العالم الحديث ، لكى

تكتفى بالفكر المجرّد والخيال الهائم والحلم المضلل ؛ فإنها إن فعلت قضت على نفسها بالتعلق بين السماء والأرض وصارت أمة هالكة كما حدث لشهر زاد ، وانتهت حياتها إلى أسطورة كأسطورته بعيدة عن الحقيقة[1] .

وكلا المضمونين الفكرى والاجتماعى مما يجعل لهذه المسرحية قيمة فنية كبيرة . ويضاف إلى هذه القيمة المتصلة بالمضمون . تلك القيمة المتصلة بالبناء الفنى للمسرحية ؛ فقد وفق فيها الحكيم إلى درجة كبيرة ، وبخاصة فيما يتطلبه مثل هذا العمل المعتمد على الفكر فى المضمون وعلى الأسطورة فى الشكل ، من جو إيحائى ورمزى خاص ، قد نجح المؤلف فى تهيئته بشكل واضح .

وقيمة ثالثة هى قيمة الجو الشعرى الذى أضفاه المؤلف على المسرحية ، وقد اتضح إلى حد كبير فى اللغة التى قُدّمت بها ، فهى لغة صافية رفافة ، تتوفر لها عناصر الجمال المطلوبة فى مثل هذا الجو الأسطورى الشاعرى ، وهى بهذا تدفىء ذلك البرود الذى من شأنه أن يجمد لغة القضايا الذهنية والفكرية المجردة .

وهناك قيمة أخرى تتصل بالجانب الفنى واللغوى معاً ، وهو هذا الحوار الممتاز ، الذى يعتبر معلماً من معالم توفيق الحكيم ، والذى تفوق فيه وبه تفوقاً لا يدانيه فيه كاتب آخر من أدباء جيله . وقد جاء الحوار فى هذه المسرحية آية فى الروعة .

غير أن هناك بعض ملاحظات إلى جانب هذا كله ، تستوقف الناقد

---

(١) اقرأ ما كتبه الدكتور عز الدين إسماعيل عن المضمون الاجتماعى المتصل بواقعنا فى : قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، ص ١٦٨ .

حين يتأمل هذه المسرحية ، كما يستوقف النغم الناشر أذن المصغي إلى اللحن الموسيقى الكبير .

ومن تلك الملاحظات بعض التفصيلات غير الضرورية ، وبعض الجوانب غير الواضحة فى المنظر الأول ؛ كحديث الفتاة إلى العبد — من نافذة بيت الساحر — حيث نعلم أنها تنتظر القتل ، مع ذلك نراها تهتم كل الاهتمام بأمر هذا العبد وتنصحه متحمسة أن يفر بنفسه ، وحيث نعلم منها أن الساحر قد وضع شابًّا فى الزيت إلى فمه أربعين يوماً وحرمه من الطعام الكافى حتى لم يبق منه إلا عروقه ، دون أن يُدرى ماذا كان ذنبهما بالضبط ، أو أية حقيقة كانت تطلب منهما . . نعم قد يكون المؤلف قد قصد إلى إشاعة جو الغموض السحرى الذى وصل إليه شهريار فى تلك المرحلة من تحوله ، كما أراد أن يشير إلى آخر ألوان الإجرام التى كان يباشرها شهريار قبل رجوعه عن وحشيته ؛ ولكن هذا كان من الممكن أن يقال بطريقة أكثر وضوحاً وأشد حيوية وأعظم تماسكاً ، ولم يكن الحكيم — وهو كاتب مسرحى كبير — يعدم وسيلة أخرى يقدم بها هذا الجو ، ويلخص ماضى شهريار الدامى . . فالملاحظ أن المنظر الأول قد جاء غامضاً كثير التفاصيل مفككا ، ويوشك أن يكون فضولا ، يمكن أن يُستغنى عنه ، وأن تبدأ المسرحية من المنظر الثانى .

ومن تلك الملاحظات أن المؤلف فى بعض المواقف لم يحتفظ لشهر زاد بتلك الهالة التى كان ينبغى أن تظل لها ، وهى هالة النبل والذكاء والطهارة والسمو ، التى تصلح معها أن تكون رمز المعرفة السامية ، وهو الرمز الذى حرص المؤلف على تأكيده فى المسرحية . فما كان يليق بهذه المرأة وهى الرمز الجليل ؛ أن نراها فى بعض المواقف تعابث الوزير « قمر » ، وتحدثه عن مفاتن

جسدها ، وتكاد تغريه بها[١] . فمثل هذا — وإن كان يليق بامرأة — لا يليق بهذه المرأة بالذات ، لأنها امرأة رمز ، رمز إلى الحقيقة ، إلى المعرفة، إلى الآفاق السامية الرفيعة ، التى حولت شهريار من سفاح إلى متأمل ، هائم بالكشف مجنون بالتجرد العقلى .

ومن هذه الملاحظات أيضاً أن المؤلف قد جعل شهريار بعد تحوله ، يتصرف تصرفات تحمل على الاشمئزاز ،أو لا تثير العطف عليه فى أقل تقدير. ومن ذلك ما تراه من إغرائه لوزيره بجمال شهرزاد ليبقى معها إذا سافر هو[٢]. ومن طلبه من شهر زاد أن تصرف قبلتها إلى وزيره . بعد عودتهما من السفر[٣] ثم ما نراه من هدوئه العجيب حين رأى العبد مختبئاً فى حجرة زوجته وراء الستار، ورفضه عقوبة هذا العبد . فكل هذه تصرفات غير مقنعة وغير مبررة ، بل مثيرة للاشمئزاز ، أو مسقطة للعطف : مهما أريد بها القول بأن شهريار قد فسدت حياته وتلف طبعه ، حين أراد أن يتخلص من إنسانيته ويتجرد للمعرفة والانطلاق من حدود المكان والأرض والتراب . فقد كان من الممكن أن يكون التعبير عن هذا الفساد والتلف فى حياة شهريار من زوايا أخرى . لا تبديه فى صورة زرية جالبة للنفرة منه والسخط عليه ، أو على الأقل حائلة دون التعاطف الضرورى معه . . . إن شهريار رجل بالغ فى طلب المعرفة ، نعم ، وبالغ فى رغبة التجرد عن الأرضية ، نعم ، وبالغ فى محاولة الانطلاق من المادية ، نعم ، وكل هذه المبالغات فى نظر المؤلف أخطاء ، نعم أيضاً . لكن بقى أن يُعبرّ عن ذلك بما لا يجعل من البطل

---

(١) انظر : شهر زاد ص ٤٤ — ٤٥ .

(٢) انظر : شهر زاد ص ٨٨ — ٩٢ .

(٣) انظر : شهر زاد ص ١٦٥ .

الطالب للمعرفة والتجرد والعقل والسمو المطلق ضحكة للمشاهدين أو سخرية للقارئين . إن الرجل مستحق لشيء من الحب أو التعاطف على كل حال. وإظهاره على هذا النحو يفقده ما يستحقه ويظلمه ظلماً ليس أهلا له . ولم يكن الحكيم يعجز – وهو الكاتب المسرحي العظيم – أن يلجأ إلى وسيلة أخرى للتعبير عن فساد حياة البطل ، مع الاحتفاظ له بالحب ، أو على الأقل بالعطف أو بشيء منه فى أقل تقدير .

ومع ذلك كله فهذه المسرحية من خير ما سطر قلم الحكيم ، ومن أبدع نصوص الأدب المسرحي التى عرفها الأدب العربى الحديث .

ولعل هذا الجزء من المسرحية يشهد بصدق أهم ما قيل عنها من خصائص . وهو جزء من المنظر الثالث ، حيث التقى شهريار بشهرزاد فى قاعتها ليلا بالقصر ، بعد عودته من بيت الساحر ، وهو حائر منهك من بحثه عن الحقيقة وعلم قدرته على الاهتداء إليها ، وهو فى كل ذلك يرى غموض الحقيقة فى أقرب الناس إليه وهى شهرزاد التى حيرته :

«شهريار : ليس فى الحياة من جديد ... استنفدتُ كل شيء .

شهرزاد : الطبيعة كلها ليس فيها لذة تغريك بالبقاء ؟

شهريار : الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق على الخناق .

شهرزاد : أقسم أنك جننت ! أجهدت عقلك حتى اضطرب . أى سر تبحث عنه أيها الأبله ؟ ألا تراك تضيع عمرك الباقى وراء حب اطلاع خادع . . . ؟ !

شهريار : ما قيمة عمرى الباقى ! لقد استمتعت بكل شيء وزهدتُ فى كل شيء .

شهرزاد : وهل تحسب هذا هو السبيل إلى ما تطلب ؟ بل من أدراك أن

ما تطلب موجود ؟ أترى شيئاً فى ماء هذا الحوض ؟ أليست عيناى أيضاً فى صفاء هذا الماء ؟ أتقرأ فيها سراً من الأسرار... ؟

شهريار : تباً للصفاء وكل شيء صاف..! لشد ما يخيفنى هذا الماء الصافى..! ويلٌ لمن يغرق فى ماء صاف .. !

شهر زاد : ويل لك يا شهريار !

شهريار : الصفاء .. ! الصفاء قناعها .

شهر زاد : قناع من ؟

شهريار : قناعها هى ، هى ، هى ...

شهر زاد : إنى أخشى عليك يا شهريار !

شهريار : قناعها منسوج من هذا الصفاء . السماء الصافية ، الأعين الصافية ، الماء الصافى ، الهواء ، الفضاء ، كل ما هو صاف ! مابعد الصفاء؟ إن الحجب الكثيفة لأشف من الصفاء !

شهر زاد : كل البلاء يا شهريار أنك ملك تعس ، فقد آدميته وفقد قلبه .

شهريار : إنى براء من الآدمية . براء من القلب . لا أريد أن أشعر . أريد أن أعرف .

شهر زاد : تعرف ماذا ؟ ليس ثمة ما يستحق المعرفة .

شهريار : كذب ومكر . هاتى الجواب إذن عما أسألك عنه . هذا غاية ما أطلب فى الحياة .

شهر زاد : سل ما شئت .

شهريار : من أنت !

شهرزاد : أنا شهرزاد .

شهريار : كفى عن الخبث والدوران ! أعرف أن اسمك شهر زاد ، لكن من تكون شهر زاد ؟

شهر زاد : ابنة وزيرك السابق .

شهريار : أعرف كذلك أن وزيرى السابق أنجب شهر زاد ، كما أعرف أن الله خلق الطبيعة ، كى لا يقال إن شهرزاد بنت لقيط ، وكى لا يقال إن الطبيعة بنت المصادفة . لكنك تعلمين أنى لست ممن تقنعهم هذه الأنساب .

شهر زاد : لماذا ؟ لم لا تريد أن ترى فى امرأة ككل النساء ذات أب وأم وماض معروف ؟

شهريار : أنت لست امرأة ككل النساء .

شهر زاد : أتمدحنى أم تذمنى ؟

شهريار : لست أدرى . بل قد لا تكونين امرأة .

شهر زاد : أرأيتَ إلى أى حد أصابك الخبل ... !

شهريار : قد لا تكون امرأة . . من تكون ؟ إنى أسألك من تكون ؟ هى السجينة فى خدرها طوال حياتها تعلم بكل ما فى الأرض كأنها الأرض ! هى التى ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين ! هى البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة . هى الصغيرة لم يكفها علم الأرض ، فصعدت إلى السماء ، تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة . وهبطت إلى أعماق الأرض تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التى لم تبلغ العشرين ، قضتها كأترابها

فى حجرة مسدلة السجف ! أعمرها عشرون عاماً ، أم ليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة فى مكان ، أم وجدت فى كل مكان ؟ إن عقلى ليغلى فى وعائه يريد أن يعرف . . . أهى امرأة تلك التى تعلم ما فى الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ !

شهر زاد : شهريار ! دع هذا . يداك ترتجفان ويبدو على وجهك تعب هائل !

شهريار : نعم أحس التعب . لن يهدأ عقلى حتى أعلم .

شهر زاد : قلت لك دع هذا ولا تفكر فيه .

شهريار : أنتِ امرأتى التى أحب . ألست امرأتى ؟ هل تحسبيننى أطيق طويلا هذا الحجاب المسدول بينى وبينك ؟

شهر زاد : (كالمخاطبة لنفسها) : وهل تحسبك لو أزيل هذا الحجاب تطيق عشرتى لحظة ؟[1] » .

(جـ) مسرحيات منوعة :

هذا ، وقد أخرج الحكيم فى هذه الفترة مسرحيات أخرى ، ضمَّن بعضها مجموعته التى تحمل عنوان : « مسرحيات الحكيم[2] » ، ونشر بعضها الآخر مستقلا عن غيره من الأعمال . ومن المسرحيات التى يمكن أن تعتبر أدباً مسرحيًّا ، والتى ضمنها مجموعته ذات المجلدين ، مسرحيات :

---

(١) انظر : شهر زاد ص ٦٧ — ٧٣ .

(٢) نشر هذه المجموعة فى مجلدين سنة ١٩٣٧ .

« الخروج من الجنة » ، و « سر المنتحرة » و « نهر الجنون » . وبعض هذه المسرحيات ذو طابع اجتماعى ، وبعضها الآخر ذو طابع نفسى .

أما ما نشر مستقلا فى هذه الفترة من أدبه المسرحى ، غير « أهل الكهف» و « شهر زاد » ، فهى « پراسكا [1] » . وهى مسرحية ذات مضمون سياسى أساسى ، ومضمون اجتماعى ثانوى ، وقد أراد بها الحكيم أن يعبر عن رأيه السياسى فى تلك الفترة ، كما أراد أيضاً أن يؤكد ما كان معروفاً عنه حينذاك من رأى فى المرأة . وقد اعتمد الحكيم فى مسرحية « پراسكا » على مسرحية يونانية خيالية قديمة من مسرحيات « أرسطوفان » وهى مسرحية « مجلس النساء » ، التى تخيل فيها المؤلف اليونانى أن النساء فى أثينا دبرن انقلاباً ضد الرجال الحاكمين ، واستولين على السلطة بقيادة زعيمتهن « پراسكا » ، وأصدرن بعض القوانين التى تنال من الرجال .. كل ذلك فى أسلوب ساخر هو الأسلوب الذى عرف به « أرسطوفان [2] » .

وقد تخيل الحكيم أولا ما تخيله المؤلف اليونانى من قيام ثورة نسوية بقيادة « پراسكا » واستيلائها على السلطة ، لكن الكاتب المصرى مضى بمسرحيته بعد ذلك فى مسيرة أخرى ليحقق هدفيه الأساسى والثانوى . فقد جعل « پراسكا » لا تلبث أن تعجب بقائد الجيش « هيرونيموس » ثم تحبه وتقع فى أحضانه . أما هو فيلقى بها فى السجن بسبب إهمالها لتدبير شئون البلاد ، وانشغالها بأمر أنوثتها ، كما يسجن معها الفيلسوف أبقراط ، الذى كان ينافق الحاكمة ، والذى كان من رأيه أن تُحكم البلاد بوساطة

---

(١) نشرت هذه المسرحية سنة ١٩٣٩ .

(٢) انظر : مسرحيات توفيق الحكيم للدكتور محمد مندور ص ١٠٣ ، وما بعدها .

مجلس من الثلاثة باعتبار « پراسكا » تمثل الحرية والرفق ، والقائد يمثل القوة والنظام ، والفيلسوف يمثل العقل ويقيم التوازن بين الحرية والقوة . وقد رأى القائد « هيرونيموس » أن أنجع وسيلة للحكم الصحيح هو أن يحكم بنفسه ، وأن ينفرد بالسلطة ؛ بعد ثبوت فشل « پراسكا » وانشغالها بنفسها عن تدبير شئون البلاد ، وبعد اتضاح نفاق الفيلسوف ، وترديده لنظريات جوفاء لا تغنى شيئاً فى مواجهة الواقع ؛ ولا تصلح عمليًّا فى مجال التطبيق .

أما الهدف السياسى الرئيسى الذى قصد إليه الحكيم ، فهو التعريض بفشل الأحزاب السياسية التى كانت تتطاحن فى فترة كتابة المسرحية ، والتى انحرفت بالمبادئ الديمقراطية انحرافاً كبيراً ، حتى أصبحت مجرد لعبة أو تجارة يربح من ورائها رجال الأحزاب والمستوزرون كل الربح ، ويخسر الشعب كل شيء . وكأن الحكيم يلمح بضرورة أن يلى أمر البلاد — فى مرحلة ما — قائد مخلص قوى مستقل ، يصلح الخطأ ويقوم المعوج ولا يعبأ — فى تلك المرحلة الضرورية — بشعارات أو فلسفات أو نظريات ، وإنما يعبأ بالإصلاح والتقويم على أسس ثورية تحتمها الضرورة .

وأما الهدف الثانوى الاجتماعى ؛ فهو تأكيد رأى الحكيم المعروف — حينذاك — فى المرأة ، وهو عدم صلاحيتها لشئون الحكم وأمور السياسة ، فهى — فى رأيه — قد خلقت للبيت ، أو لعمل « صنية البطاطس » ، كما كان يقول حينذاك[1] .

---

(١) عن الهدفين السياسى والاجتماعى لهذه المسرحية اقرأ : المصدر السابق ص ١٠٥ - ١٠٨ .

٣ - كتابات حوارية :

وبالإضافة إلى هذا الأدب المسرحى . الذى أخرجه الحكيم فى تلك الفترة ما بين مسرحيات ذهنية تأتى فى المحل الأول ، ومسرحيات اجتماعية ونفسية تأتى فى المحل الثانى ؛ قد أخرج كذلك بعض الأعمال الأدبية ذات الطابع المسرحى ، وإن لم تكن من المسرحيات على الإطلاق . ومن ذلك أن الحكيم قد استغل قدرته المتفوقة فى إدارة الحوار ، وعرض السيرة النبوية الشريفة فى قالب حوارى ، ممهداً له بتقسيم أحداث السيرة إلى فصول ، وبتخيل الفصول ذات مشاهد ، حتى تبدو السيرة وكأنها مسرحية فعلا ، بطلها العظيم « محمد » عليه السلام ، الذى سمى الحكيمُ العمل باسمه . غير أنه من الواضح أن سيرة « محمد[1] » كما عرضها الحكيم ليست مسرحية ، برغم تقسيمها إلى ثلاثة فصول لها مقدمة وخاتمة ، وبرغم تقسيم هذه الفصول إلى مشاهد ، تحاول رسم المكان والزمان والمرئيات والمعنويات التى تجرى خلالها الأحداث وتتحرك الشخصيات . وذلك أن هذه السيرة كما عرضها الحكيم تخلو من البناء « الدرامى » أولا ، كما أن بها كثيراً مما لا يمكن تجسيمه على المسرح ثانياً ، ومن ذلك الملائكة والجن والنبى والصحابة . وحسبنا أن نتصور مشهد جبريل عليه السلام وهو يهبط بالوحى على الرسول الكريم ، وينقل إليه عن الله ما أراد الله أن يقول لنبيه . فهذا مشهد يمكن أن يقرأ ويتخيل على وجه من التخيل ، ولكن لا يمكن أن يظهر على المسرح على أى وجه من الظهور . وليس يخفى أن المؤلف لم يقصد قط إلى

---

(١) نشر الحكيم سيرة « محمد » فى كتاب سنة ١٩٣٦ . وكان قبل ذلك بنشرها مسلسلة فى مجلة الرسالة .

عمل مسرحية من كتابه عن سيرة « محمد » ، ومن هنا لا يمكن أن يحاسب على أن هذا العمل مسرحية ، بل يحاسب فقط على أنه سيرة ذات قالب حوارى ، قد اتخذه المؤلف لها ؛ بدلا من القالب التاريخى المعتمد على العرض والتحقيق والنقد ، كما نجد فى « حياة محمد » للدكتور محمد حسين هيكل ؛ وبدلا من القالب القصصى المبنى على السرد والوصف والخيال ، كما نرى فى « على هامش السيرة » للدكتور طه حسين ؛ وبدلا من القالب النفسى القائم على التحليل والكشف عن جوانب الشخصية ، كما نرى فى « عبقرية محمد » للأستاذ العقاد[1]. وعلى هذا الأساس تعتبر سيرة « محمد » التى كتبها الحكيم فى قالب حوارى ؛ من أنجح الأعمال الأدبية وأحفلها بالجدة .

وهكذا كتب الحكيم فى هذه الفترة ألواناً من الكتابات ذات الطابع المسرحى ، وكان بعضها مسرحيات كتبت للتمثيل أصلا مع صلاحيتها للقراءة كنصوص من الأدب ، ومن ذلك هذه المسرحيات الاجتماعية التى يضمها كتاب « مسرحيات الحكيم » ، كذلك كان بعض كتابات الحكيم فى هذه الفترة مسرحيات كتبت للقراءة أصلا ، مع صلاحيتها للتمثيل بشروط ؛ كسرحيات ذات جو فكرى شعرى خاص . وتمثل ذلك مسرحيتا « أهل الكهف » و « شهر زاد » . وأخيراً هناك بعض أعمال الحكيم ذات الطابع المسرحى فقط ، وهى ليست من المسرحيات على الإطلاق ، وخير صورة لذلك سيرة « محمد » عليه الصلاة والسلام . الذى نرجو أن يكون اسمه الكريم مسك الختام لهذا الكتاب .

---

(١) ظهر كتاب « حياة محمد » سنة ١٩٣٥ وظهر الجزء الأول من كتاب « على هامش السيرة » سنة ١٩٣٣ ، ثم ظهر جزءان منه بعد ذلك . وظهر كتاب « عبقرية محمد » سنة ١٩٤٢ .

مراجع الكتاب

(أولا) المراجع العربية

الكتب ومجموعات القصص والروايات والمسرحيات :

(ا)

١ ـ إبراهيم الكاتب : لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٣١).

٢ ـ ابنة المملوك : لمحمد فريد أبى حديد (القاهرة سنة ١٩٢٩) .

٣ ـ أبى شوقى : لحسين شوقى (القاهرة سنة ١٩٤٧) .

٤ ـ إحسان هانم : لعيسى عبيد (القاهرة ، ط .الثقافة سنة ١٩٦٤).

٥ ـ الأدب العربى المعاصر فى مصر : للدكتور شوقى ضيف (القاهرة سنة ١٩٦١) .

٦ ـ أدب المازنى : للدكتورة نعمات فؤاد (القاهرة سنة ١٩٥٤).

٧ ـ أديب : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

٨ ـ الأزهر تاريخه وتطوره : لطائفة من الباحثين (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

٩ ـ الأطلال : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٣٤) .

١٠ ـ أميرة الأندلس : لأحمد شوقى (القاهرة ـ التجارية) .

١١ ـ أهل الكهف : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

١٢ ـ الأيام : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

(ب)

١٣ – براسكا أو مشكلة الحكم : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة١٩٣٩).

(ت)

١٤ – الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر : للدكتور محمد محمد حسين ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٦) .

١٥ – تاريخ البعثات الحكومية : لمحمد فؤاد شاكر (مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة وزارة التربية) .

١٦ – تاريخ مصر الاقتصادى والمالى : للدكتور أمين مصطفى عفيفى (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

١٧ – تطور الأدب الحديث فى مصر : للدكتور أحمد هيكل (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

١٨ – تطور الرواية العربية : للدكتور عبد المحسن بدر (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

١٩ – تطور الصحافة المصرية : للدكتور إبراهيم عبده (القاهرة سنة ١٩٤٤).

٢٠ – تقويم جامعة القاهرة (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

(ث)

٢١ – ثريا : لعيسى عبيد (القاهرة سنة ١٩٢٢) .

٢٢ – ثورة سنة ١٩١٩ : لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٦) .

(ح)

٢٣ – حافظ وشوقى : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٢٤ – حواء بلا آدم : لمحمود طاهر لاشين (القاهرة – الاعتماد) .

٢٥ – حوليات مصر السياسية : لأحمد شفيق – المقدمة – جـ ٢ (القاهرة سنة: ١٩٢٧) .

(خ)

٢٦ – خيوط العنكبوت : لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٣٥) .

(د)

٢٧ – دراسات فى الرواية المصرية : للدكتور على الراعى (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

٢٨ – درس مؤلم : لشحاته عبيد (القاهرة ، ط . الثقافة سنة١٩٦٤).

٢٩ – دعاء الكروان : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٤١) .

(ر)

٣٠ – رجب أفندى : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٨) .

(ز)

٣١ – زينب : للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

(س)

٣٢ – سارة : لعباس محمود العقاد (القاهرة – اقرأ – سنة ١٩٥٢) .

٣٣ – الست هدى : لأحمد شوقى (القاهرة – بلا تاريخ) .

٣٤ – سخرية الناى : لمحمود طاهر لاشين (القاهرة ، ط . الثقافة سنة ١٩٦٤) .

(ش)

٣٥ – شفاء الروح : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٥١) .

٣٦ – شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٧) .

٣٧ – شهر زاد : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

٣٨ – الشيخ جمعه : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

٣٩ – الشيخ سيد العبيط : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٦) .

(ص)

٤٠ – صندوق الدنيا : لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٢٩) .

(ط)

٤١ – طلائع المسرح العربى : لمحمود تيمور (القاهرة – النموذجية – بلا تاريخ) .

(ع)

٤٢ – عبث الأقدار : لنجيب محفوظ (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

٤٣ – عصفور من الشرق : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٣٨) .

٤٤ – عم متولى : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٥) .

٤٥ – عنترة : لأحمد شوقى (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

٤٦ – عهد الشيطان : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٣٨) .

٤٧ ــ عودة الروح : لتوفيق الحكيم جـ ١ ، جـ ٢ ، (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

(ف)

٤٨ ــ فجر القصة : ليحيي حقى (القاهرة سنة ١٩٦٠) .
٤٩ ــ فرعون الصغير : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٦٣) .
٥٠ ــ الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث : للدكتور محمود شوكت (القاهرة سنة ١٩٦٣) .
٥١ ــ فى أعقاب الثورة المصرية : لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ، جـ ٢ ، (القاهرة ١٩٤٧ ــ ١٩٤٩) .
٥٢ ــ فى الثقافة المصرية : لعبد العظيم أنيس ومحمود العالم (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
٥٣ ــ فى الطريق . لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٣٧) .
٥٤ ــ فى الميزان الجديد : للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

(ق)

٥٥ ــ القصة القصيرة فى مصر : لعباس خضر (القاهرة سنة ١٩٦٦).
٥٦ ــ قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر : للدكتور عز الدين إسماعيل (القاهرة ، الألف كتاب ، رقم ٤١٢) .

(م)

٥٧ ــ مجنون ليلى : لأحمد شرقى (القاهرة ــ التجارية) .

٥٨ – محاضرات عن إبراهيم المازنى : للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

٥٩ – مسرحيات توفيق الحكيم : للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٦٠) .

٦٠ – مسرحيات شوقى : للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٥).

٦١ – المسرحية فى شعر شوقى : للدكتور محمود شوكت (القاهرة سنة ١٩٤٧) .

٦٢ – مصرع كليوباترا : لأحمد شوقى (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

٦٣ – الميثاق الوطنى : للرئيس جمال عبد الناصر (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

(ن)

٦٤ – نداء المجهول : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٦٥) .

(هـ)

٦٦ – همس الجنون : لنجيب محفوظ (القاهرة ١٩٦٠) .

(ى)

٦٧ – يحكى أن : لمحمود طاهر لاشين (القاهرة ٢ ط . الثقافة سنة ١٩٥٩) .

٦٨ – يوميات نائب فى الأرياف : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

الدوريات :

١ – الأخبار سنة ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ .
٢ – الشعب سنة ١٩٥٩ .
٣ – الأهرام سنة ١٩٥٣ .
٤ – الرسالة من سنة ١٩٣٤ – ١٩٣٩ .
٥ – الرواية من سنة ١٩٣٧ – ١٩٣٩ .
٦ – الفجر من سنة ١٩٢٥ – ١٩٢٧ .
٧ – الكاتب سنة ١٩٦٣ .
٨ – الكتاب سنة ١٩٤٦ .
٩ – المساء سنة ١٩٦٢ .
١٠ – المنار جـ٣ ، ٥ .
١١ – الهلال سنة ١٩٦٦ ؛

(ثانياً) المراجع الأوربية

1 — The Anatomy of Drama : Marjorie Boulton

(London 1960)

2 — Initiation a L' Art Dramatique, varietés : Jean Béraud

(Montreal 1936)

3 — Studies on the Civilization of Islam : A.R. Gibb

(Lonodon 1962)

4 — Reading the Shor Storyt : H. Shaw and D. Bement

(New york 1941)

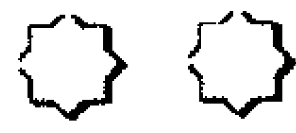
5 — Short Story writing: S A. Moseley (London 5 ed. 1948)

6 — The Encyclopeadia Britannica, vol. 20

7 — The Rise of the novel : I. Watt (California 1957)

8 — Aspects of the novel : E. M. Forster (London 1947)

9 — The Structure of the novel : E.Muir (London 1954)

 ## من تراث الدكتور أحمد هيكل 

(أ) كتب ودراسات:

* **الأدب الأندلسي**

من الفتح إلى سقوط الخلافة

* **تطور الأدب الحديث في مصر**

من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية.

* **الأدب القصصي والمسرحي**

من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

* **دراسات أدبية.**

* **قصائد أندلسية.**

* **محاضرات عن الإسلام «بالإسبانية»**

* **شخصيات أدبية.**

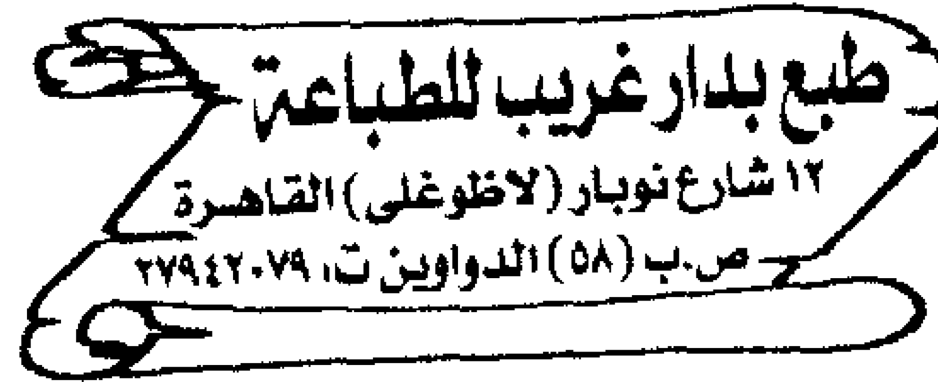
* **سنوات وذكريات.**

* سيرة ذاتية.

(ب) دواوين شعرية:

* أصداء الناي.

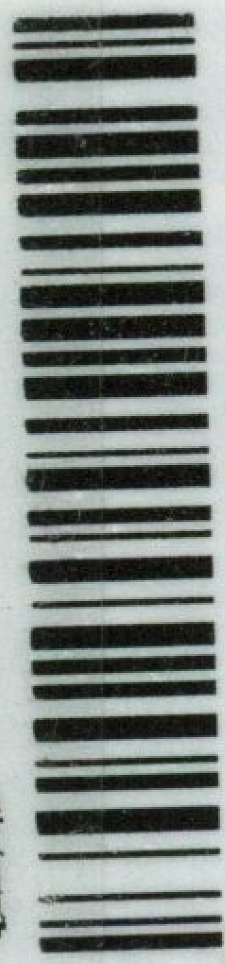
* حفيف الخريف.



طبع بدار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت. ٢٧٩٤٢٠٧٩

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


Bibliotheca Alexandrina
1159878